arta

ANUL XXXI NR. 8/1984

arta

ANUL XXXI NR. 8/1984

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA
Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 ucurești

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucuresti

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Elena Vitchevici

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Atanase Cartojan, Alexandru Bălan, Constantin Joja, Ion Stendl, Constantin Popescu, Radu Igaszag

Revista aduce mulțumiri artiștilor și colaboratorilor care i-au pus la dispoziție fotografii

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

EDITORIAL
1 patru decenii de viață liberă — Arta
4 Cea mai mare construcție a « Epocii Ceaușescu »
6 Șantiere ale artei actuale

EXPOZIȚIILE ANULUI JUBILIAR
12 40 de ani de muncă și împliniri — Marius Tătaru
18 Cîteva direcții în pictura românească contemporană: continuitate și înnoiri — Marin Gherasim

EXPOZIȚIILE ANULUI JUBILIAR
22 Virgil Almășanu — Amelia Pavel
24 Margareta Sterian: longevitatea jocului — Călin Dan
26 Gion Mihail — Adrian Guță
28 Recitirea arhitecturii tradiționale — Mihai Ispir
30 Teatrul dramatic « Maria Filotti » din Brăila — Olga Bușneag
32 Jurnalul galeriilor — Mihai Drișcu, Constantin Suter

CENACLUL TINERETULUI
36 Fotografii de familie — Andrei Roman

CĂRȚI/IDEI
37 G. Oprescu: Pictura românească în secolul XIX — Amelia Pavel
38 Theodor Enescu: Camil Ressu — Ioana Vlasiu
39 Meridiane — Adina Kenereș

COPERTA
I 23 August, afiș — Nicolae Corneliu
IV Monumentul ostașilor români, Carei — Gheza Vida

EDITORIAL
1 Quatre décennies de liberté — Arta
4 La plus grande construction de « l'Époque Ceaușescu »
6 Chantiers de l'art actuel

EXPOSITIONS DE L'ANNÉE JUBILAIRE
12 40 années de travail et de réalisations — Marius Tătaru
18 Quelques directions de la peinture roumaine contemporaine: continuité et renouveau — Marin Gherasim

EXPOSITIONS DE L'ANNÉE JUBILAIRE
22 Virgil Almășanu — Amelia Pavel
24 Margareta Sterian: la longévité du jeu — Călin Dan
26 Gion Mihail — Adrian Guță
28 Une relecture de l'architecture traditionnelle — Mihai Ispir
30 Le Théâtre « Maria Filotti » de Braïla — Olga Bușneag
32 Le journal des galéries — Mihai Drișcu, Constantin Suter

LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES
36 Photos de famille — Andrei Roman

LIVRES/IDÉES
37 G. Oprescu: La peinture roumaine au XIX siècle — Amelia Pavel
38 Theodor Enescu: Camil Ressu — Ioana Vlasiu
39 Méridiens — Adina Kenereș

COUVERTURE
I « 23 Août », affiche — Nicolae Corneliu
IV Le Monument au soldat roumain, Carei — Gheza Vida

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ
1 Четыре десятилетия свободной жизни — АРТА
4 Самое большое строительство « Эпохи Чаушеску »
6 Стройки актуального искусства

ВЫСТАВКИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА
12 40 лет труда и свершений — Марьус Тэтару
18 Несколько направлений в современной румынской живописи: непрерывность и обновления — Марин Герасим

ВСТАВКИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА
22 Вирджил Алмэшану — Амелия Павел
24 Маргарета Стериан: долголетие игры — Кэлин Дан
26 Джион Михаил — Адриан Гуцэ
28 Новое прочтение традиционной архитектуры — Михай Испир
30 Драматический театр « Мария Филотти » из г. Брэила — Ольга Бушняг
32 Журнал галерей — Михай Дришку, Константин Сутер

МОЛОДЕЖНЫЙ КРУЖОК
36 Семейные фотографии — Андрей Роман

КНИГИ/ИДЕИ
37 Г. Опреску: Румынская живопись в XIX веке — Амелия Павел
38 Теодор Энеску: Камил Рессу — Иоана Власиу
39 Меридианы — Адина Кенереш

ОБЛОЖКА I 23 Августа, плакат — Николае Корнелиу
ОБЛОЖКА IV Памятник румынским воинам, Карей — Геза Вида

Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă a deschis calea înfăptuirii revoluției democratice, a revoluției socialiste și trecerii la construcția socialismului, a asigurat condițiile necesare marilor transformări revoluționare. Poporul român a obținut, sub conducerea Partidului Comunist Român, realizări epocale în dezvoltarea generală a țării.

Partidul Comunist Român își trage seva și vitalitatea din glorioasa istorie de milenii a poporului nostru, din toate evenimentele și luptele desfășurate de-a lungul vremurilor; el își afirmă hotărîrea de a asigura, în noile condiții istorice, dezvoltarea continuă, pe o nouă treaptă, a civilizației și vieții întregului nostru popor, de a-i făuri un viitor demn și liber, viitorul comunist.

NICOLAE CEAUȘESCU

patruzeci de ani de viață liberă

Actul de la 23 August 1944 constituie un moment crucial în istoria poporului român. Înfăptuirea și victoria insurecției are o adîncă, multiplă semnificație, deoarece revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă trebuie înțeleasă, conform unei viziuni unitare asupra istoriei poporului nostru, ca incorporînd și etapele premergătoare ce au jalonat lupta pentru libertate și neatîrnare, precum și, ca o permanență, o constantă de-a lungul atîtor generații, un etern mesaj de dreptate.

Declanșarea revoluției de eliberare socială și națională din august 1944 apare, în istoria poporului român, ca expresia deplinei asumări a propriului destin, a conștientizării drepturilor lui fundamentale, a manifestării simțămîntului demnității naționale, împotriva tuturor vitregiilor timpului. Încă o dată s-a văzut că, așa cum foarte plastic se exprima secretarul general al partidului « asemenea eroilor legendari, în întreaga sa istorie milenară poporul român a găsit mereu în sine puterea de a renaște, chiar și după cele mai grele înfrîngeri, ridicîndu-se la luptă cu și mai multă forță. Victoriile obținute i-au sporit deasemenea elanul și neînfricarea, îndemnîndu-l să continue neabătut eforturile și bătăliile pentru împlinirea năzuințelor sale vitale. »

În ghemul de contradicții specifice momentului anterior actului de la 23 August 1944, acțiunea concretă de imensă responsabilitate consta în răspunsul, singurul logic, tranșant, radical — fiind din categoria « urgențelor istoriei » — la întrebarea: alături de masele populare, pentru salvare națională, prin înlăturarea dictaturii fasciste și trecerea la un regim democratic, alături de forțele aliate împotriva fascismului sau, în continuare, alături de regimul dictatorial, ce împingea țara spre o catastrofă sigură?

Partidul Comunist Român a fost însuflețitorul, organizatorul și conducătorul amplei revoluții în care s-au angajat masele populare, armata țării, practic întreaga națiune.

Prin obiectivele sale antiimperialiste și antifasciste, naționale și sociale, prin strategia — stabilită încă în 1941 prin Platforma-program — aptă să conducă la răsturnarea regimului antonescian, la formarea unui guvern al independenței naționale, cu reprezentarea tuturor forțelor patriotice, la ieșirea din războiul antisovietic și alăturarea la coaliția Națiunilor Unite, la alungarea trupelor hitleriste și eliberarea părții de nord a Transilvaniei, la recucerirea drepturilor și libertăților cetățenești și democratice, cu alte cuvinte prin programul său, partidul comunist era purtătorul unei viziuni revoluționare larg împărtășită de mase. Tocmai aceasta a permis atragerea sub stindardul său, într-un Front Unic Național, a tuturor forțelor patriotice, de la partidul socialist și « partidele istorice » la cercurile palatului regal.

S-a dovedit astfel justețea liniei politice generale a partidului, caracterul ei realist, științific, dat de aplicarea legilor generale ale dezvoltării istorice a societății la condițiile concrete ale țării noastre, la dezvoltarea creatoare a teoriei socialismului științific cu privire la locul și rolul revoluției în schimbarea unei orînduiri sociale cu alta, superioară, și al maselor populare în cadrul ei. Succesul actului de la 23 August s-a datorat unității de acțiune a întregului popor, alianței strînse dintre clasa muncitoare și celelalte clase și pături sociale progresiste; triumful insurecției a fost triumful unității naționale, al asumării sarcinilor istorice de către întregul popor. Cele patru decenii de la marea izbîndă au însemnat parcurgerea mai multor etape istorice: « Dînd dovadă de înaltă abnegație și devotament pentru cauza socialismului, a înfloririi patriei, învingînd greutăți de tot felul — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — clasa muncitoare, țărănimea și intelectualitatea, urmînd cu încredere partidul, au înfăptuit revoluția democratică și revoluția socialistă, au desfășurat cu succes opera istorică de construcție socialistă, lichidînd pentru totdeauna exploatarea omului de către om, consolidînd noua orînduire și trecînd cu succes la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate în România ».

Prin modul nou, revoluționar de abordare a sarcinilor și obiectivelor social-economice ale etapei istorice date, prin larga deschidere spre înnoiri și perfecționări în toate domeniile de activitate, caracterul creator al politicii partidului a căpătat valențe superioare pe căile deschise de Congresul al IX-lea al P.C.R. Spiritul novator, gîndirea cutezătoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu — militant comunist de genială clarviziune și de înalt prestigiu internațional — și-au pus puternic amprenta asupra dinamismului și mutațiilor revoluționare produse în această perioadă. Epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului — cea mai înfloritoare și mai demnă din întreaga existență pe aceste meleaguri — este numită, cu legitimă mîndrie, « Epoca Ceaușescu », după numele alesului său fiu, omul a cărui gîndire și neobosită activitate acționează ca o uriașă pîrghie de progres. În această epocă nouă, țara a progresat cel mai mult, a făcut pașii cei mai marcanți spre viitorul ei comunist, și-a sporit, în ritmuri altădată de neconceput, avuția națională. Este epoca în care s-a consolidat unitatea de neclintit a poporului în jurul partidului și s-a cimentat frăția oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate.

« Epoca Ceaușescu » este o epocă a umanismului revoluționar, ea este caracterizată de o puternică afirmare a culturii și artei.

« Istoria arată — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în raportul la Congresul al IX-lea — că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru o viață mai bună, pentru progres social ».

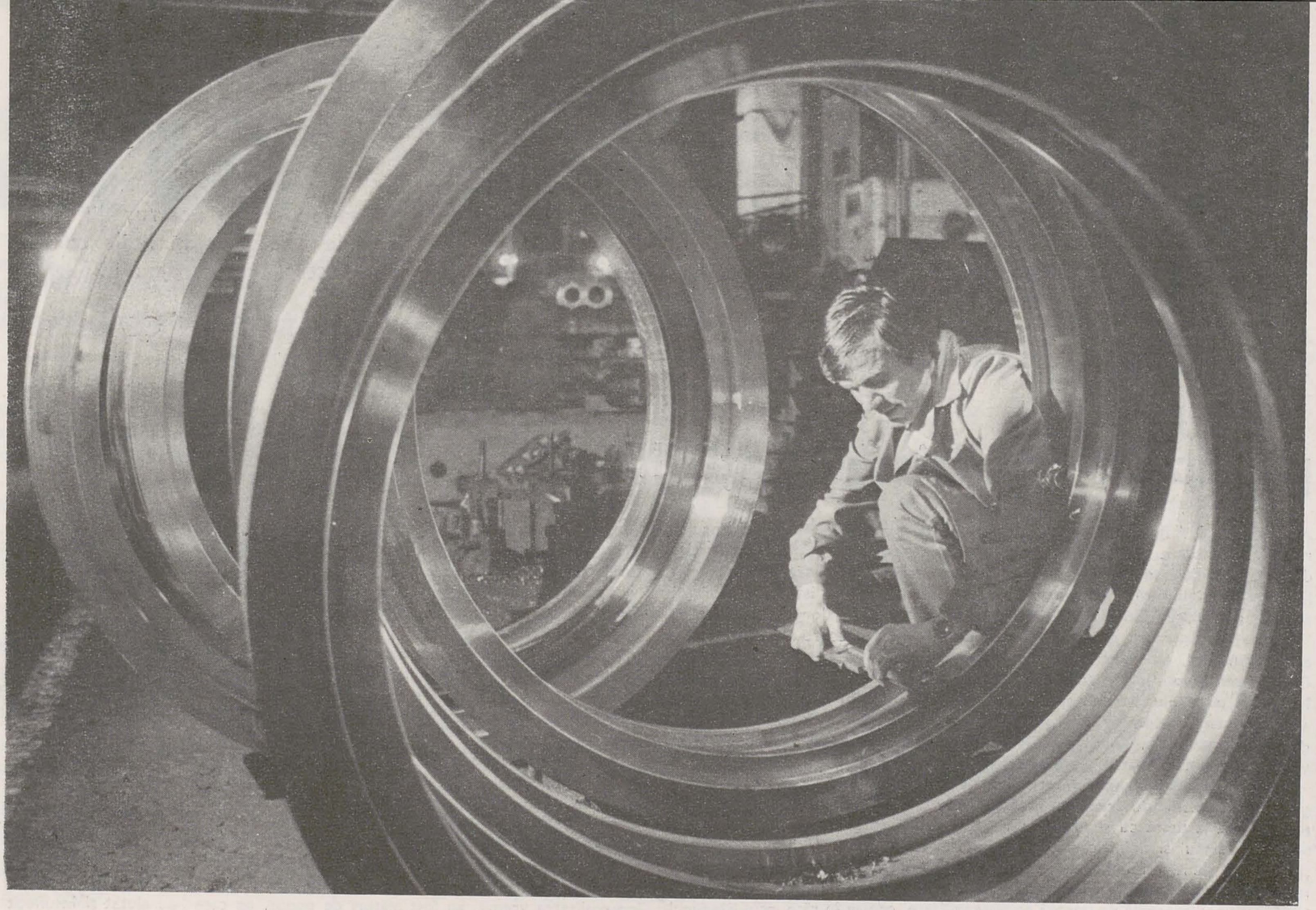
Pentru artiștii plastici — a căror muncă specifică ia în considerare și cunoscutul, dar mereu actualul îndemn călinesian: « Avem nevoie de o artă mare, în care inima vieții să bată zgomotos, o artă care să releve impetuos emoțiile grandioase, ideile serioase despre viață, care să facă tuturora înțeleasă și iubită concepția omului făuritor » — « realitatea vremii » înseamnă și faptul că în sfera producției industriale se realizează acum de 103 ori mai mult față de 1945, că întreaga producție a anului 1945 se realizează în 4 zile, că venitul național este de 32 ori mai mare decît în 1945, că producția agricolă a crescut de peste 7 ori, că în prezent producția de energie electrică a anului 1945 se realizează în mai puțin de 7 zile iar producția industriei construcțiilor de mașini și prelucrării metalelor se realizează într-o singură zi, dar și faptul că la fiecare trei minute și jumătate se dă în folosință un apartament, că — dacă în 1944 40% din populația țării era analfabetă — în prezent fiecare al patrulea cetățean este cuprins într-o formă sau alta de învățămînt, iar fiecare al cincilea cetățean participă la edițiile de masă ale Festivalului național « Cîntarea României » și chiar faptul că, dacă în 1965 artiștii plastici au participat la 21 expoziții de artă contemporană organizată în străinătate și la 16 expoziții internaționale, în 1983 au participat la 80 de expoziții de artă contemporană românească și la 39 de expoziții internaționale.

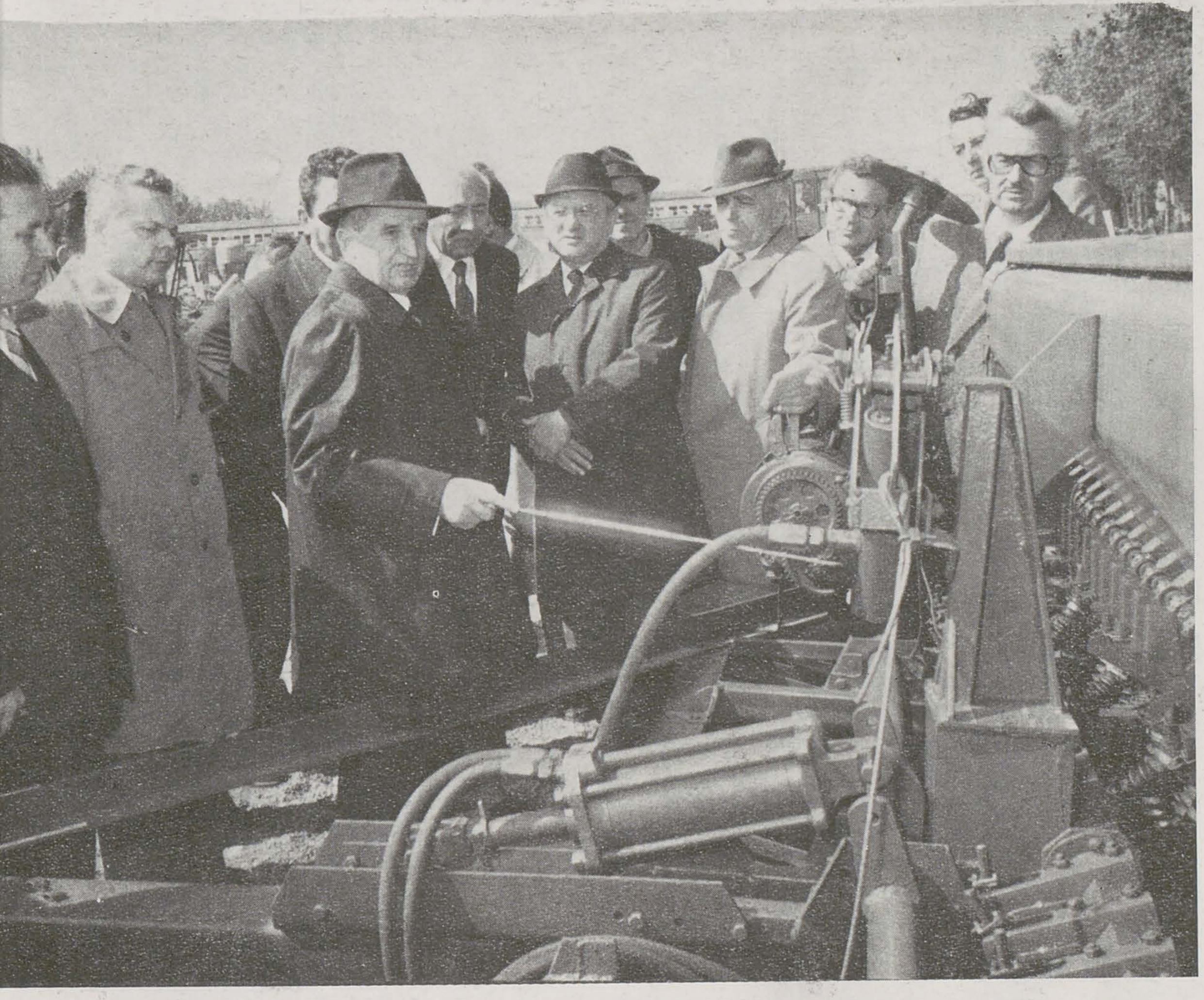
În lumina umanismului revoluționar, democrația culturii oferă cadrul adecvat făuririi unor valori cultural artistice în măsură să definească societatea noastră socialistă, în care s-au asigurat condițiile pentru dezvoltarea armonioasă, multilaterală a personalității umane, pentru perfecționarea pregătirii profesionale și însușirea celor mai noi cuceriri ale cunoașterii. În virtutea acestui principiu fundamental, secretarul general al partidului releva necesitatea de a face « în așa fel, încît cultura și arta românească, bazate pe puternica dezvoltare a forțelor de producție, pe marile progrese obținute în viața economico-socială a țării, să se afirme cu tot mai mare putere ca un factor activ al mersului înainte al societății, în ridicarea conștiinței socialiste a maselor populare, în afirmarea umanismului revoluționar, în înfăptuirea continuă a personalității umane. »

Cu nețărmurită mîndrie, artiștii plastici își alătură glasul voinței întregului popor, în entuziasmul patriotic și adeziunea unanimă la hotărîrea Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român privind realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția supremă de secretar general al partidului.

Pentru artiștii plastici profund angajați în dezvoltarea culturii naționale, această hotărîre constituie o garanție fermă pentru munca lor viitoare, pentru o nouă și strălucită renaștere spirituală.

ARTA



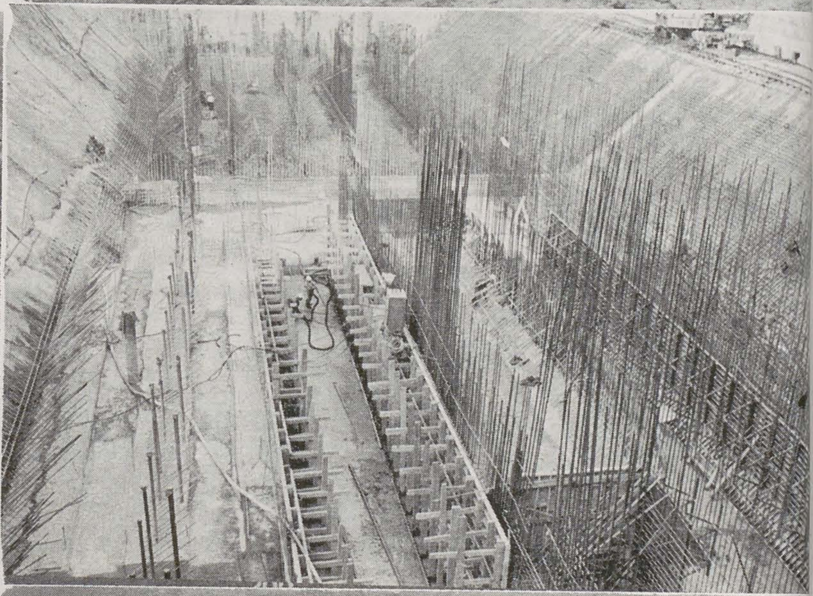
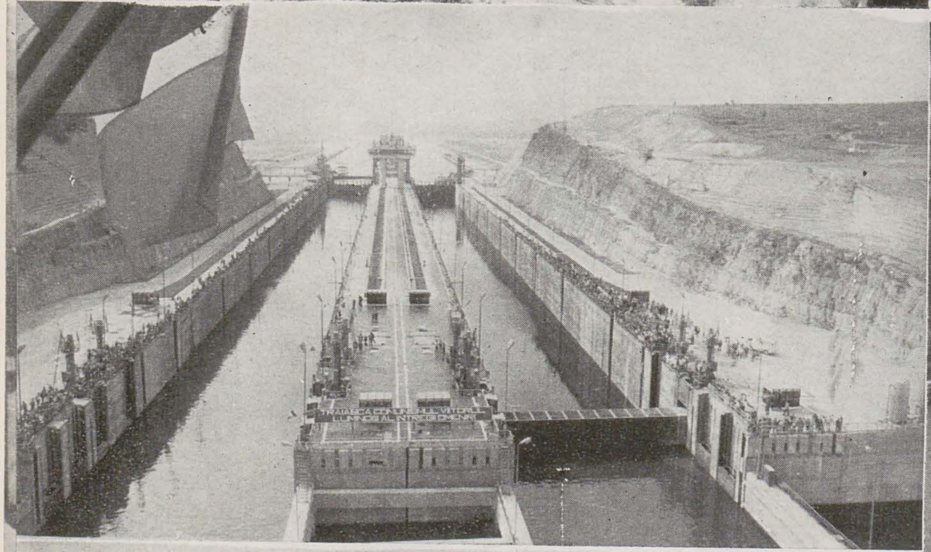


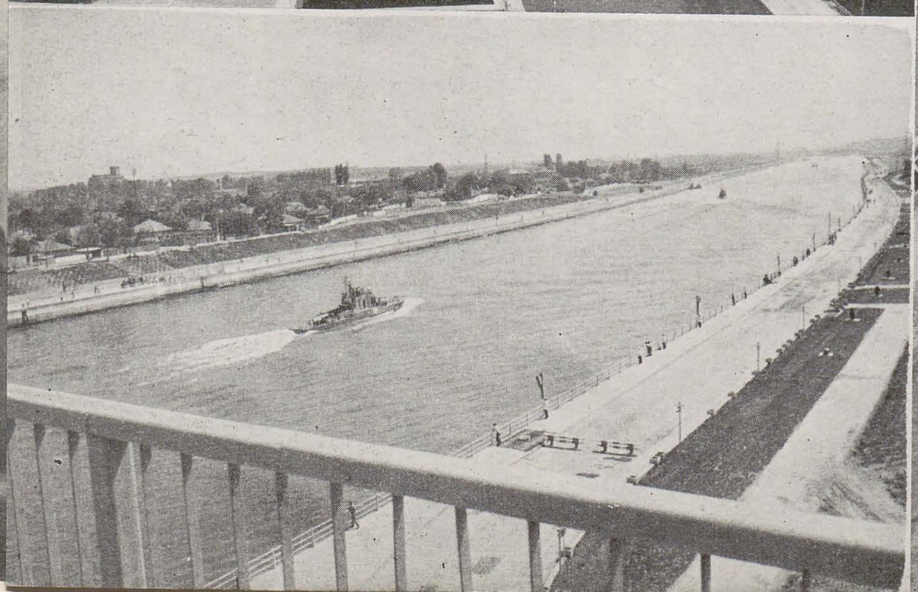
(. . .) problemele educației sînt strîns legate de dezvoltarea forțelor de producție, de lărgirea cunoștințelor generale ale maselor populare, de activitatea de învățămînt, de promovarea științei în toate domeniile, activitatea cultural-educativă, artistică constituind o parte a acestui complex larg de factori care contribuie la educația omului nou. Noi în acest context privim rolul culturii în formarea conștiinței socialiste a poporului.

NICOLAE CEAUȘESCU

Creația literar artistică, rezultat al muncii și cunoașterii, este chemată să răspundă cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să îmbogățească și să înfrumusețeze viața spirituală a omului; pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frămîntările și năzuințele poporului.

NICOLAE CEAUȘESCU

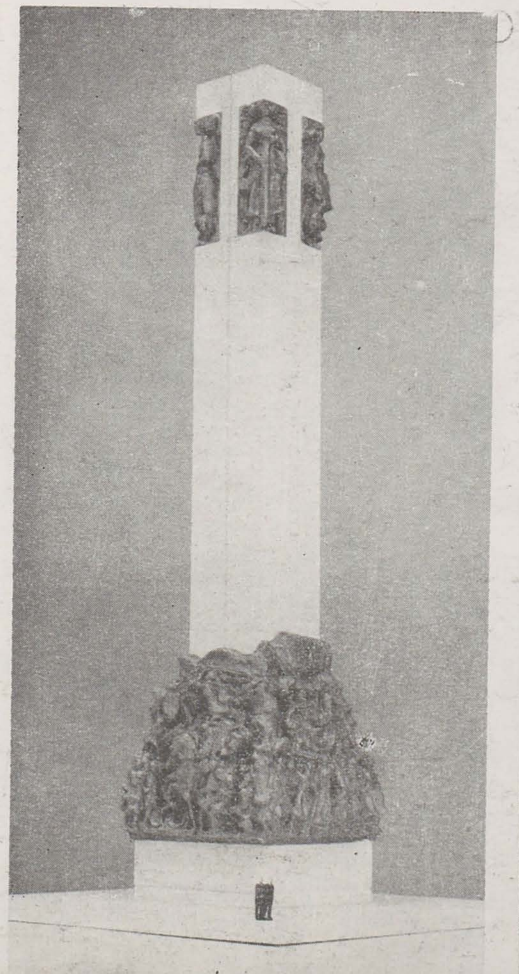


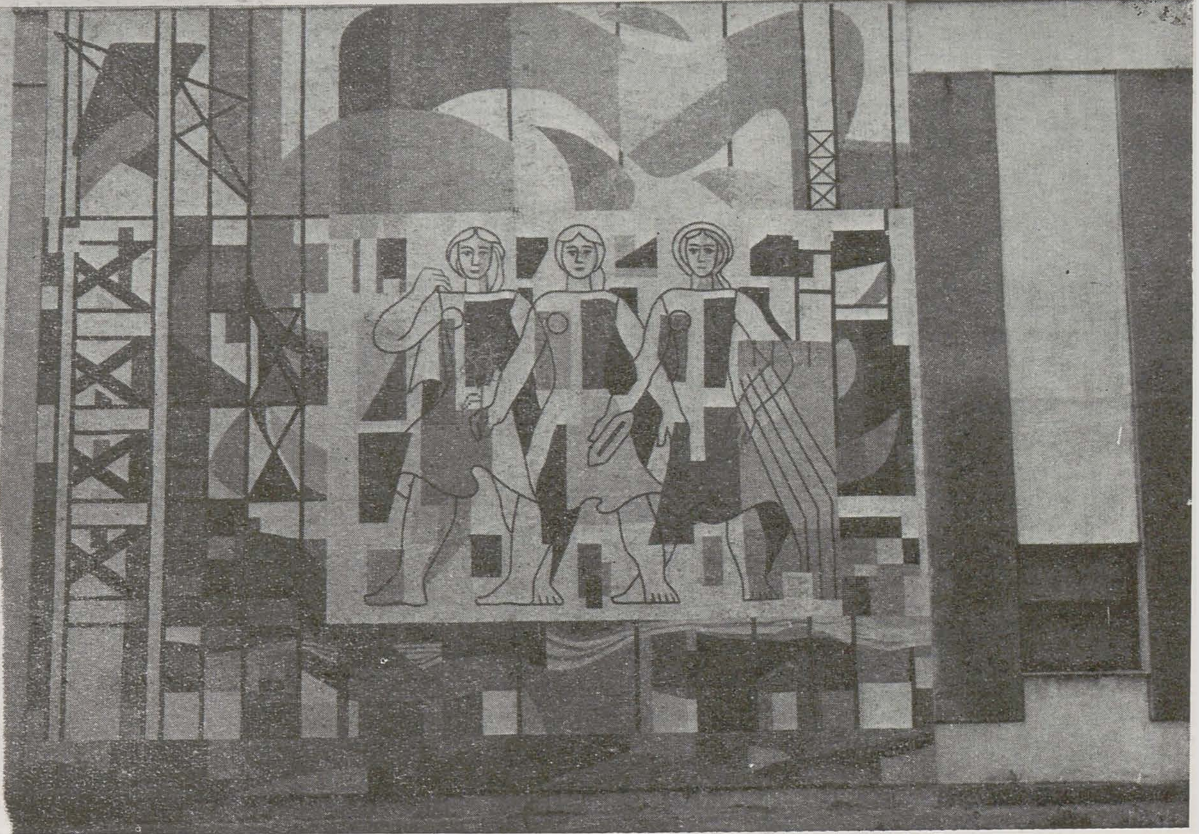
CEA MAI MARE CONSTRUCŢIE A «EPOCII CEAUŞESCU»

1944 1984 40

șantiere ale artei actuale

Anul 1984 inmănunchează între marginile sale evenimente de o însemnătate remarcabilă pentru istoria poporului român. Anul acesta, la 23 August, libertatea noastră, cîștigată cu jertfă în războiul antihitlerist, împlinește patru decenii. Patru decenii de necontenită luptă pe baricadele pașnice ale făuririi unui nou ev, al egalității și democrației





socialiste. Patru decenii în care România socialistă, învingînd și depășind obstacolele și urmele grele lăsate de o istorie milenar zbuciumată, a atins pe treptele luminii și progresului, culmi nesperate. Iar cele două decenii de prefaceri, al căror început a fost marcat de al IX-lea Congres, înseamnă înscrierea țării noastre în rîndul celor mai de frunte militante pentru pace, progres, abolire a tuturor inechităților.

Sub conducerea partidului, prin inițiativa personală a tovarășului Nicolae Ceaușescu, mari prefaceri revoluționare au venit să schimbe înfățișarea țării noastre. Au apărut orașe noi, s-au ridicat mari complexe industriale și energetice, s-au deschis și se deschid pretutindeni noi și importante șantiere. Această eră a necontenitelor prefaceri și a mărețelor ctitorii se cere imortalizată pentru urmași nu numai în oțelul și betonul barajelor și halelor industriale, nu doar în turnurile furnalelor și în silueta avîntată a navelor românești; o cronică durabilă se făurește și prin munca artiștilor comuniști, acești veritabili activiști angajați în bătălia pentru formarea omului nou al societății noastre. Alături de ceilalți oameni de artă, plasticienii — pictori, sculptori, graficieni, decoratori — reflectă în opera lor dorința nestrămutată a întregului popor de a crea nu numai o nouă ordine socială, dar și un nou sistem al valorilor — etice și estetice. Prin generoase inițiative, Partidul Comunist Român își marchează drumul său triumfător prin fapte de artă menite să dureze în eternitate, ca file de cronică ale acestor ani glorioși. Astfel s-au ridicat în toate colțurile țării veritabile ctitorii artistice, monumente statuare, mozaicuri și fresce, lăcașuri de cultură fastuos împodobite. Astfel s-au comemorat — prin semne plastice de generoasă

p. 6

1. PAVEL BUCUR: Monumentul brigadierilor, proiect

2. RADU AFTENIE: Monumentul brigadierilor, proiect

3. HORIA FLĂMÂND, PAUL VASILESCU, ION STENDL, arh. ROMEO BELLEA: Monumentul victoriei socialismului, proiect

4. IFTIMIE BÎRLEANU Monumentul victoriei socialismului, proiect

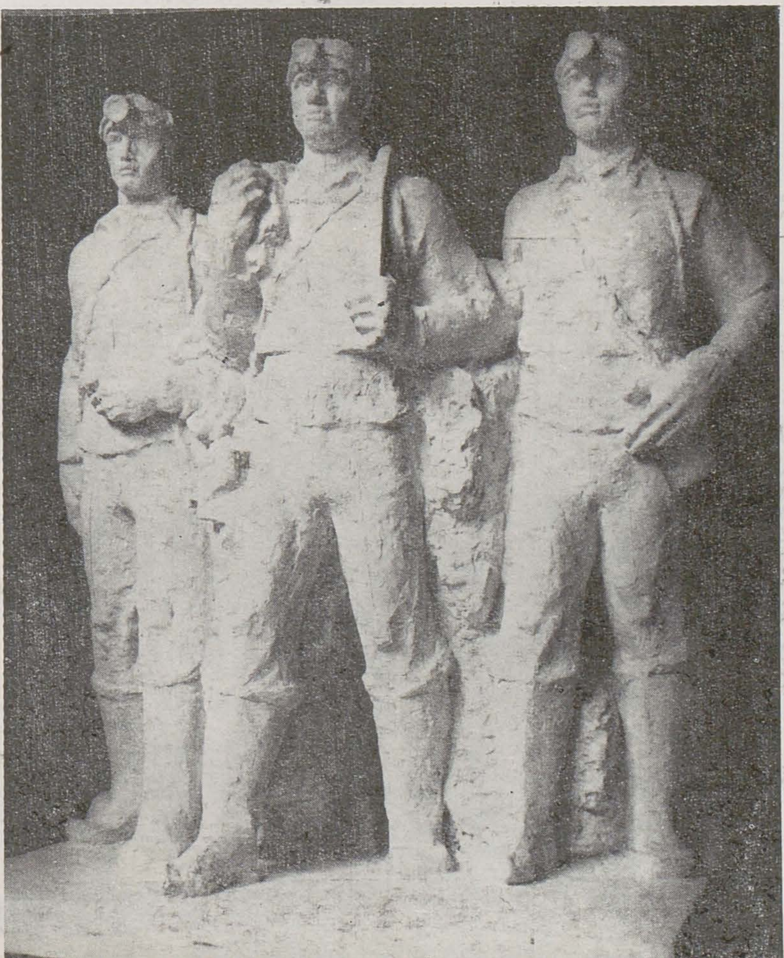
p.

IULIA ONIȚĂ Monumentul gărzilor patriotice, Drobeta-Turnu Severin

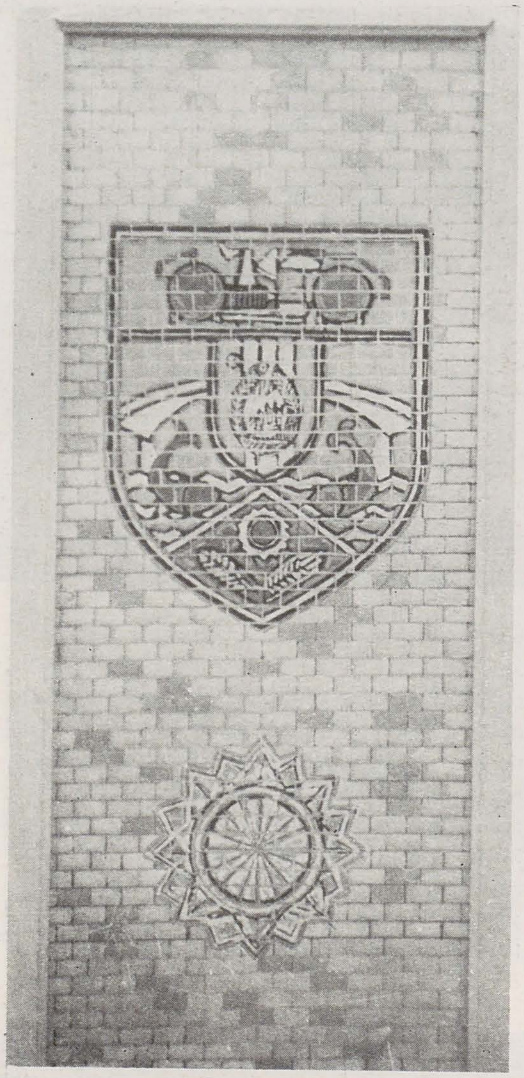
2. EUGEN POPA, GINA HAGIU: Mozaic la « Dunăreana » Giurgiu

3. IULIA ONIȚĂ: Monumentul minerilor, Baraolt, proiect

4. NECULAI PĂDURARU: Vlad Țepeș, Tîrgoviște



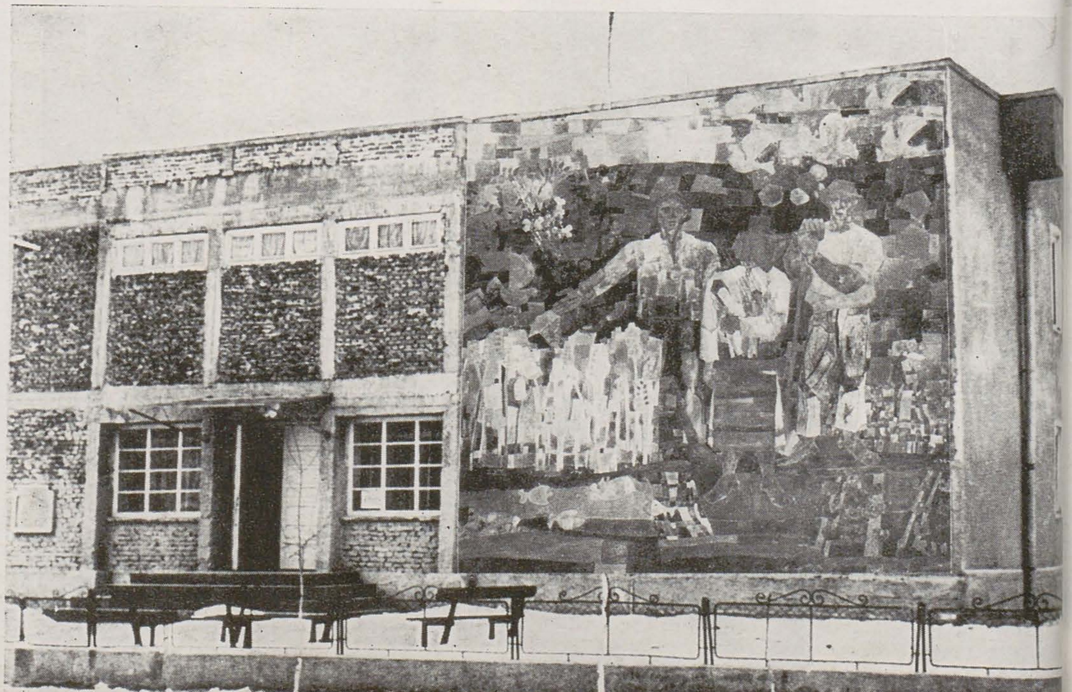
șantiere
ale artei actuale



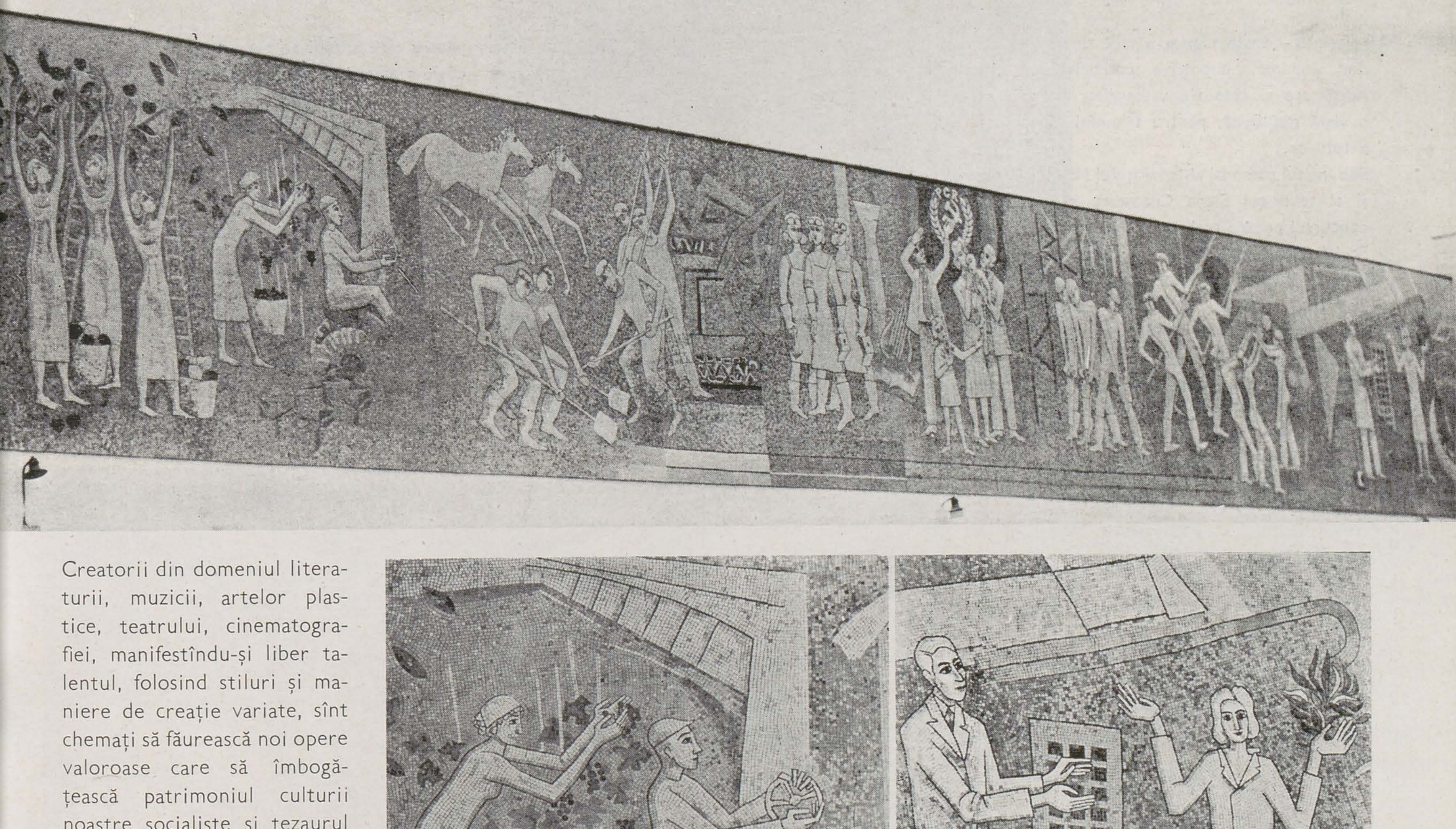
1,2. FLORIN MENZOPOL: Din istoria județului Buzău, mozaic la Arhivele statului, Buzău

3,4. MIHAI BANDAC, BENONE ȘUVĂILĂ, ION POMPONIU: Eroismul clasei muncitoare în opera de construire a socialismului, ceramică glazurată, Slobozia, sediul P.C.R. al județului Ialomița

5,6. CORIOLAN HORA: Mozaic la căminul cultural Viișoara

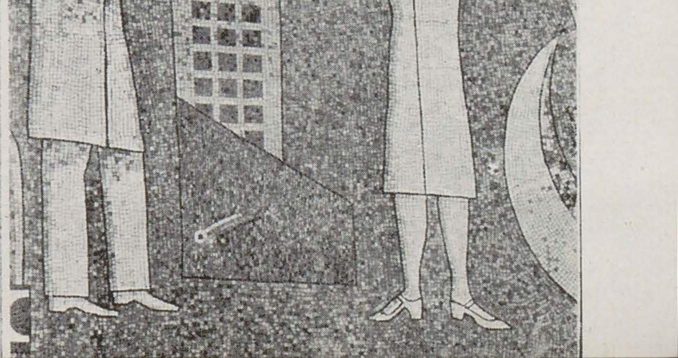


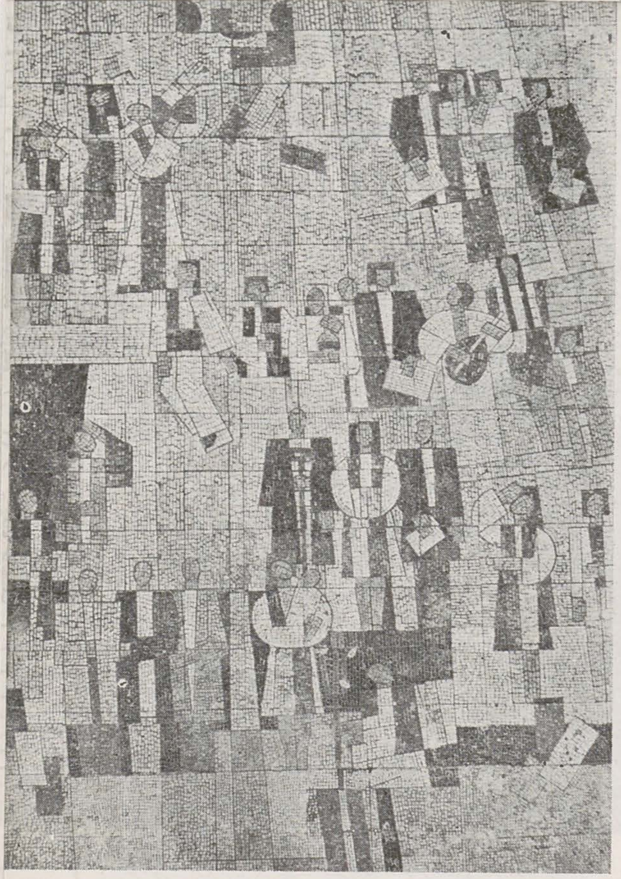
1—5. *CONSTANTIN PILIUȚĂ, GHEORGHE SPIRIDON: Contribuția clasei muncitoare și a țărănimii la construirea socialismului, mozaic ceramic la « Integrata » Botoșani*



Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografiei, manifestîndu-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească noi opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru.

NICOLAE CEAUȘESCU



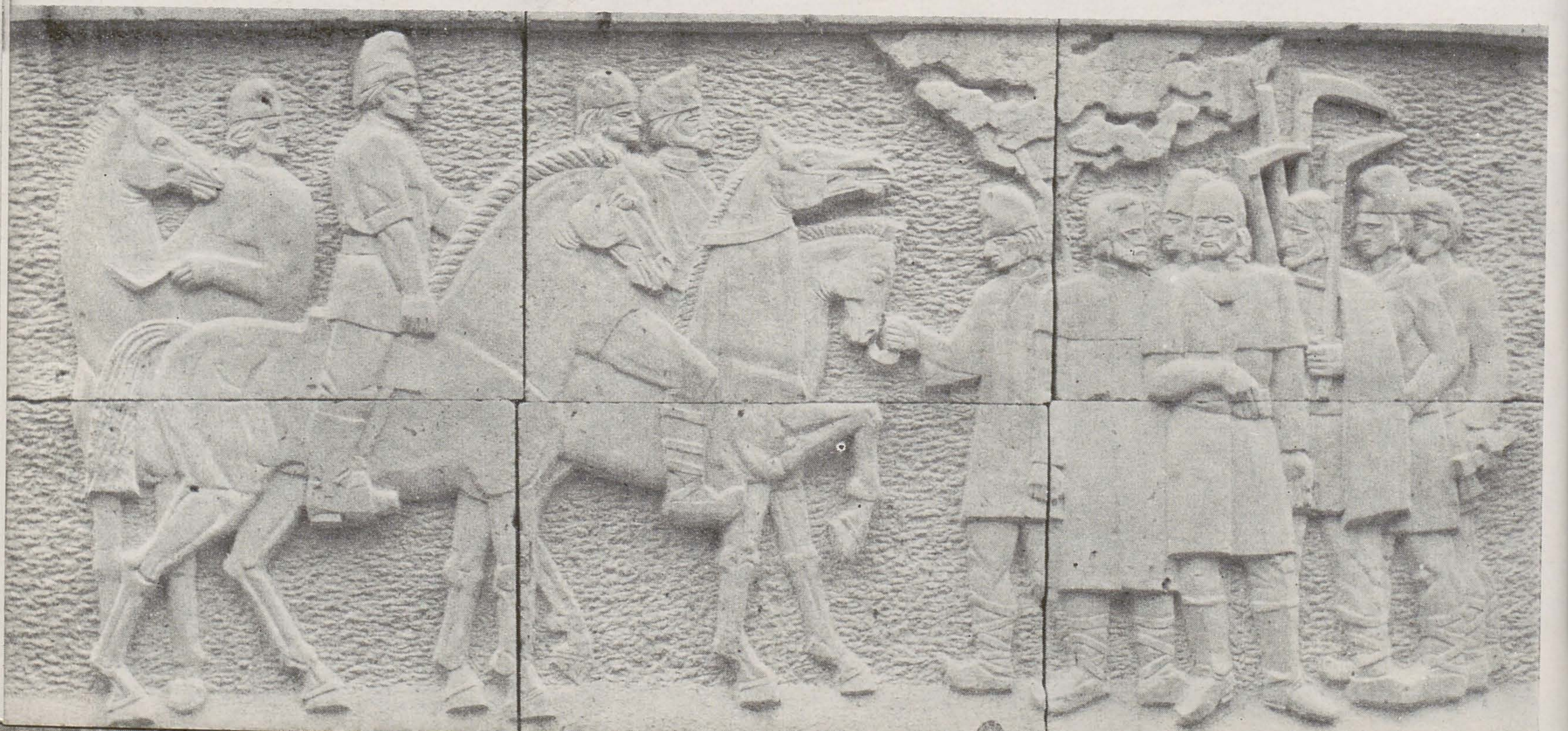


șantiere
ale artei actuale

referință — toate marile bătălii ale neamului, cele din vechime, împotriva cotropitorilor, pentru neatîrnare și cele ale vremurilor de azi, pentru o viață mai bună, pentru triumful cauzei noastre, a tuturor.

Sub înaltul patronaj al tovarășului Nicolae Ceaușescu și al tovarășei Elena Ceaușescu se desfășoară și concursul pentru realizarea Monumentului Victoriei Socialismului. Artiști din toate generațiile s-au întîlnit în sălile Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, într-un efort comun de a aduce omagiul lor fierbinte acestei mărețe teme, acestui ideal care stă în fața noastră. Prilej de rememorare, într-o simbolistică adecvată, a întregii istorii a neamului, Monumentul Victoriei Socialismului este o probă de măiestrie artistică și de angajare politică pentru care artiștii au muncit cu dăruire. Imagine-efigie a acestei epoci, menit să imortalizeze efortul creator care în acești ultimi douăzeci de ani a unit întregul popor în jurul partidului, al secretarului său general, monumentul va fi amplasat în ampla axă perspectivală a noului Centru politico-administrativ al Capitalei României, cea mai importantă lucrare urbanistică a acestor ani, inițiată și realizată sub conducerea tovarășului Nicolae Ceaușescu. Artiștii plastici din România participă și ei, în acest august fierbinte, la sărbătoarea întregii țări. O fac cu dăruirea și seriozitatea din totdeauna, durînd în materialele eternității semnele unei istorii vii, ce se făurește sub ochii noștri și prin efortul nostru.

ARTA



Lor, oamenilor muncii, le consacrăm tot ceea ce se făurește mai bun în societatea noastră, lor le închinăm întreaga noastră bogăție materială. Este, deci, normal ca lor să le aparțină și tot ceea ce se creează mai de preț în literatură, muzică, cinematografie, teatru și în artele plastice, în întreaga creație spirituală din patria noastră.

Avem nevoie de o literatură și o artă care să redea cît mai colorat și cît mai divers din punct de vedere artistic realitatea contemporană, viața constructorilor socialismului, succesele și bucuriile lor (. . .)

NICOLAE CEAUȘESCU

p. 10

1. IOAN CHIȘU, RODICA CHIȘU, NICOLAE IORGA: *Contemporaneitate, mozaic marmură, Casa de cultură, Blaj*

2. ION IRIMESCU: *Gabor Bethlen, Liceul Aiud*

3. MARIA COCEA: *Jupiter, Constanța*

4. NICOLAE KRUCH JR: *Aleșd, 1904*

p. 11

IACOB LAZĂR, TRAIAN BRĂDEAN: *Imn muncii, mozaic ceramic la I.U.P.S. Suceava*

expozițiile anului jubiliar

40 de ani de muncă și împliniri

Premii acordate de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist: Premiul I: *Pop Vasile Negreșteanu*, « Sărbătoarea muncii », ulei pe pînză; Premiul II: *Iancuț Ioan*, « Dialog », piatră; Premiul III: *Mäntescu Marilena*, « Șantier », ulei pe pînză; Mențiuni: *Ovidiu Marciuc*, « Horea, Cloșca și Crișan », aquatinta; *Doczy Andrei*, « Județul Harghita — trecut — prezent », metal

Premiul acordat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste *Isăilă Mirela*, « Maternitate », grafică

Premii acordate de Uniunea Artiștilor Plastici: *Penda Ioan*, « Avram Iancu », tuș; *Floruț Gruia*, « Natură moartă », ulei pe pînză; *Lihor Laza Eva*, « Tinerețe », haute lisse

marius tătaru

Citită secvențial, cu interesul pe care-l presupune derularea unui « film » în care sînt incluse, într-o sporită diversitate, un număr cît mai mare de situații semnificative, ce documentează asupra existenței cotidiene, « Expoziția națională de artă plastică a tineretului » poate conta pe un verdict mulțumitor. Sub raportul aspectului tematic, secțiunile sale, organizate după formula structurală (și cantitativă) consacrată — pictură, sculptură, grafică (la care se adaugă o subdimensionată selecție de artă decorativă) — își propun și reușesc, în bună măsură, să asigure o diversitate evidentă. Expozanții dovedesc, ca o caracteristică generală, că nu au evitat contactul conștiincios cu domeniile cele mai diverse și uneori neobișnuite ale realității, cu toate că în multe cazuri sînt indicate mai ales aspectele « tehnice », predominant *aparente* ale acestei realități, rămînînd încă destul loc pentru implicarea într-o analiză artistică propriu-zisă. Începînd cu interpretările în nota curentă a încăpătoarei dar — de această dată — nu foarte abordatei tematici istorice, trecînd prin tradiționalele aspecte ale intens solicitatelor genuri (în cazul artelor bidimensionale) ale peisajului și naturii statice și încheind cu cîteva dintre punctele cele mai importante de conectare la tematica actualității propriu-zise, firul de idei al expoziției se distinge, în general, prin consultarea unui repertoriu destul de extins de orientări caracteristice unei problematici contemporane.

Cu oarecare consecvență, selecția lucrărilor a fost construită — probabil cu intenția demonstrării unei continuități spirituale — pe principiul raportării comparative la experiența artistică a unor generații anterioare. Chiar dacă lucrările artiștilor mai vîrstnici sau din generația de mijloc nu sînt întotdeauna dintre cele mai recente sau reprezentative, sensul principal al unei asemenea demonstrații didactice s-ar putea traduce prin posibilitatea de a urmări punerea în evidență a perpetuării, reformulării sau chiar contrazicerii, cu argumente valabile, a diferitelor zone ale tradiției. În realitate lucrurile nu stau tocmai astfel. Cu un plus de atenție pot fi urmărite, eventual, anumite filiații, pornind de la maeștri către declarații sau nedeclarații emuli, poate fi înregistrată conservarea unor anumite teme sau modele de rezolvare figurativă, deci, în general, relații consumate pe orizontală și foarte rar pe verticală. Pe de altă parte, cu toate că nu lipsesc exemplele de lucrări în care artiști dintre cei mai tineri demonstrează punerea în practică a unei vitalități de concepție caracteristice propriei lor vîrste biologice și de creație, este cel puțin surprinzătoare recurgerea cu insistență la formule stilistice rutinare, selectate comod din zona cea mai domoală a colecției de rețete plastice.

Indicele de participare la această expoziție națională este, în funcție de secțiuni, specii sau chiar genuri, destul de inegal, ceea ce permite nu numai înregistrarea îmbucurătoare a unor prezențe, ci și resimțirea regretabilă a absențelor. Renunțăm la comentarea acestui aspect nu tocmai tehnic, pentru a semnala aspectele cele mai relevante ce caracterizează prezența artiștilor tineri în scenariul expozițional.

Cu puține excepții (Horea Sîrbu, Carmen Andronache, Gherghina Dumitrache, Florin Maior), dat fiind și numărul restrîns de lucrări, selecția de artă decorativă oferă mult prea puțin față de știutul nivel remarcabil al celor mai recente promoții de decoratori.

Selecția cea mai reprezentativă, cel puțin sub raport cantitativ, o prezintă pictura. Tonul dominant e conferit de nu foarte variatele ipostaze ale peisajului și naturii statice. Se remarcă, prin contrast, cîteva lucrări de indiscutabilă calitate, care ocolesc categoric panta primejdioasă a conformismului constatativ, asigurînd necesara personalizare a reperelor compoziționale, în scopul realizării unei « dramaturgii » capabile de a evidenția rolul individualizator al funcțiilor plastice (Gruia Floruț, Marilena Preda Sânc, Sanda Buțiu, Ștefan Mocanu, Carmen Lucaci, Petru Lucaci, Iulian Radu, Carmen Cornescu, Gheorghe Caruțiu). Lucrările de mai ambițioasă anvergură compozițională, care necesită, în principiu, un plus de experiență profesională, fiind pretențioase și dificile mai ales în cazurile în care sînt subsumate tradiționalului fond de expresie retoric-alegorică, își găsesc în expoziție puține exemplificări, dintre care semnalăm cîteva mai promițătoare (Marlena Szabo, Kömives Andor, Marcel Chițac, Vasile Pop Negreșteanu, Vasile Gheorghiu).

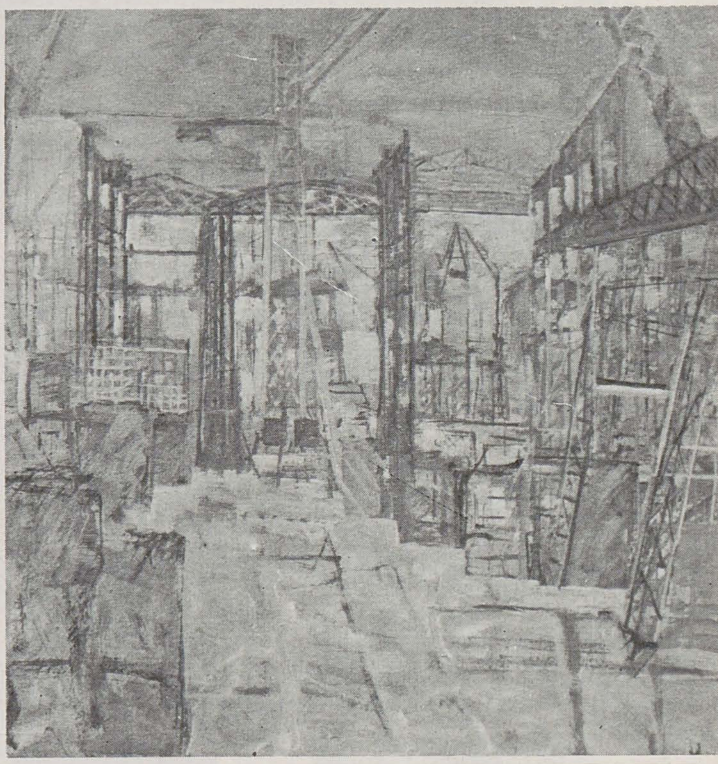
Mai unitară în ansamblul concepției și a calității lucrărilor, grafica își extinde domeniul de interes asupra unor mai largi zone ale existenței, trecînd cu relativă ușurință de la comentariul metaforic al fragmentelor de experiență individuală interioară, la relatarea în stil reportaj a unor obișnuite aspecte de activitate cotidiană. În general, încărcătura semnificativă e departe de a fi prea solicitată, accentul deplasîndu-se de la narațiunea onestă la conotații ce uzează de simboluri imaginistice curente. Exploatarea bunei cunoașteri a detaliilor de tehnică a gravurii ajunge uneori, pe un fond de virtuozitate a desenului, să domine gama posibilităților de realizare artistică (Ovidiu Marciuc, Anca Bucura Nicolau, Nagy Lajos, Ileana Ploscaru). Transcripțiile cele mai interesante au ca punct de plecare, mai degrabă, fie o anumită spontaneitate a notației, fie, dimpotrivă, o cercetare mai profundă, mai răbdătoare a elementelor de realitate (Suzana Fîntînaru, Ion Isăilă, Alexandru Jakabhazi, Ion Atanasiu, Victor Gegiu, Mirela Isăilă,

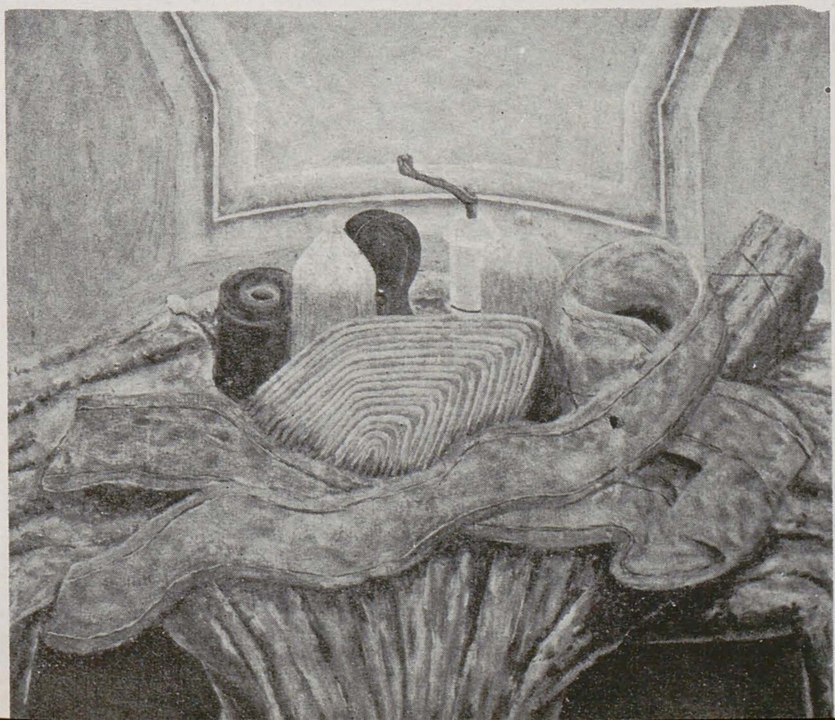
---

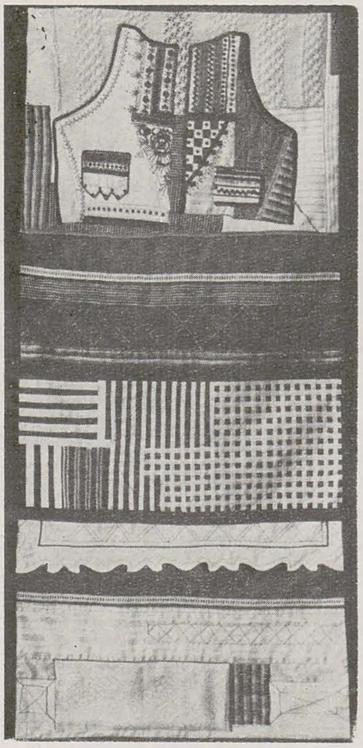
p. 12
1. CORNELIU Brudașcu: Tovarășul Nicolae Ceaușescu

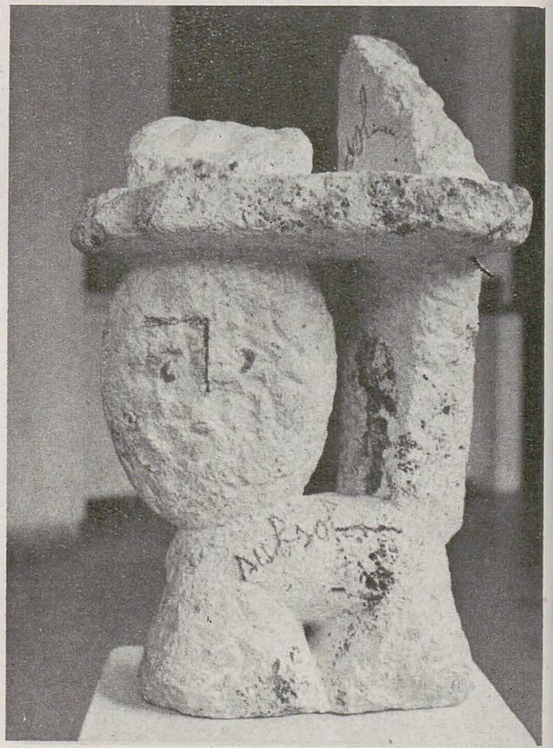
p. 13
1. DOCZI ANDREI: Județul Harghita
2. VASILE POP NEGREȘTEANU: Sărbătoare
3. MIRELA ISĂILĂ: Maternitate
4. MARILENA MĂNTESCU: Șantier
5. GRUIA FLORUȚ: Natură statică
6. ION ANCUȚ: Dialog

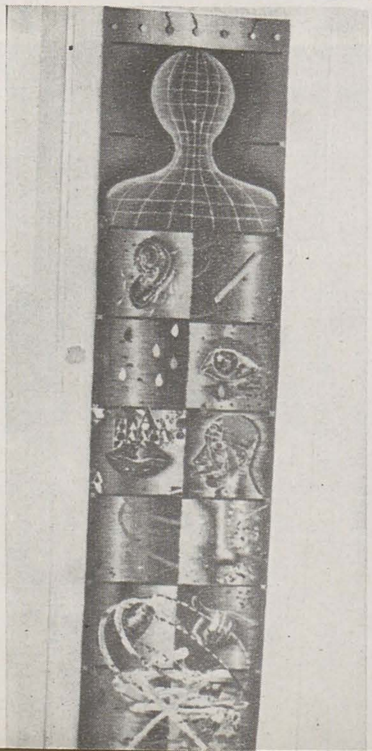
JUDETUL HARGHITA

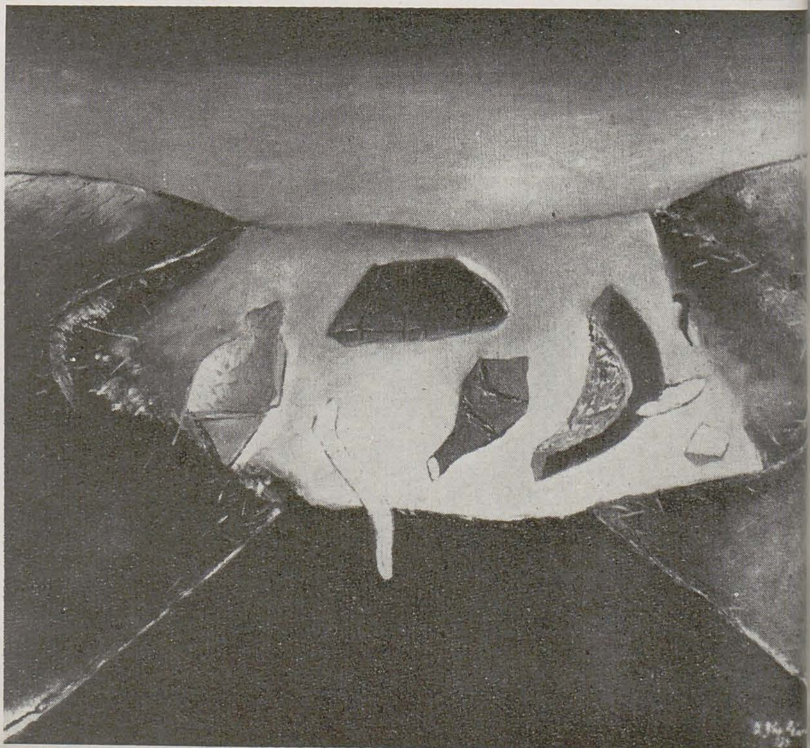


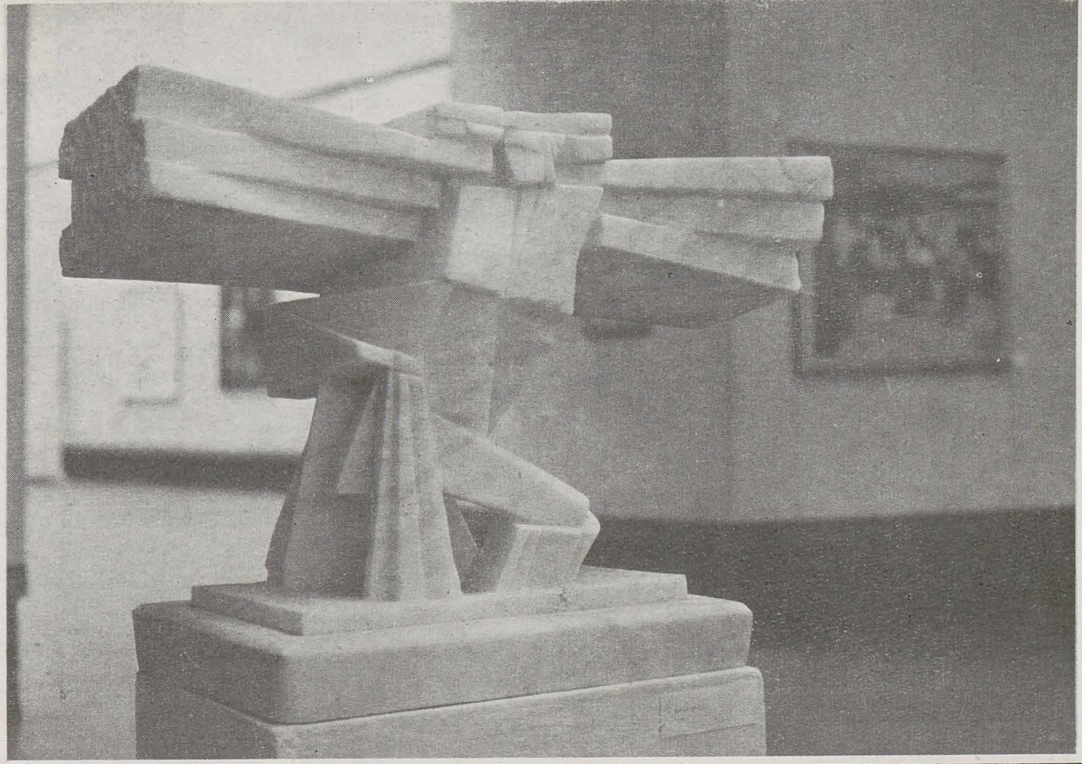


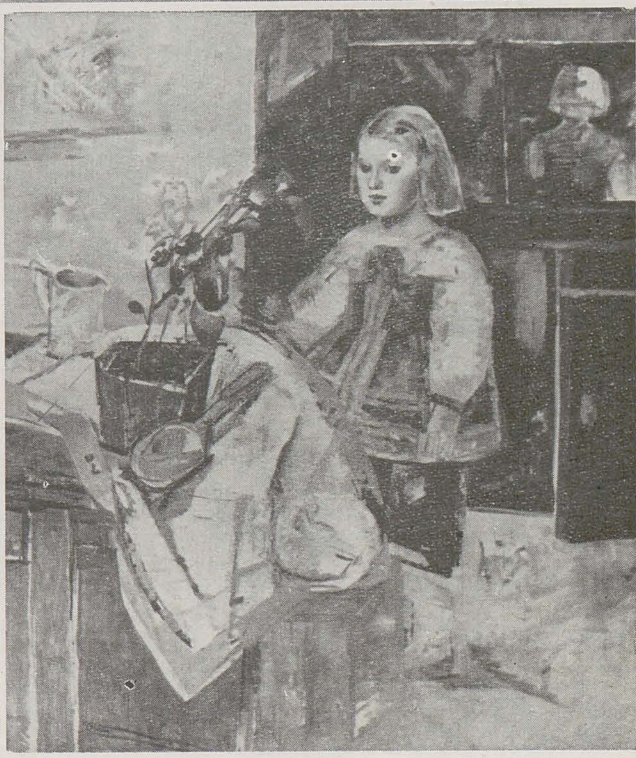












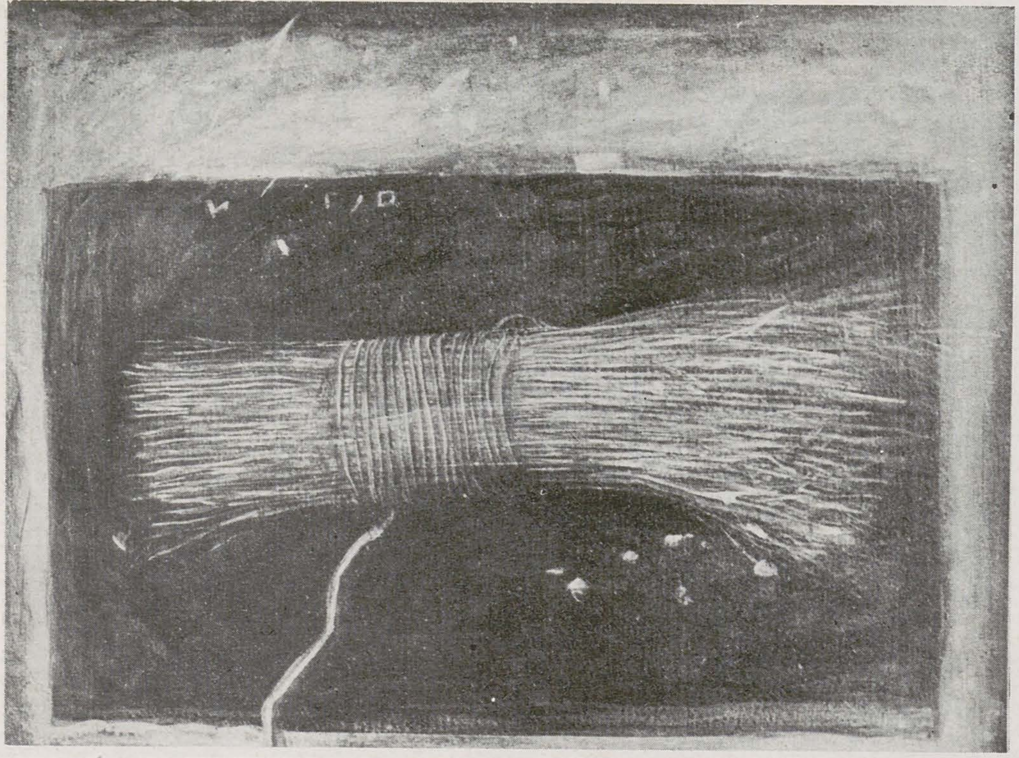
p. 14

1. PETRU LUCACI: *Obiecte în fața vetrei*
2. MIHAELA ISAC CRIȘAN: *Scoarță maramureșană*
3. IOANA ONCESCU: *Lecție folclorică*
4. EVA LIHOR LAZA: *Tinerețe*
5. VASILE GORDUZ: *Sol și subsol*
6. GEORGETA MOCANU: *Compoziție*
7. PAUL VASILESCU: *Maternitate*
8. BOGDAN BÎRLEANU: *Germinație*

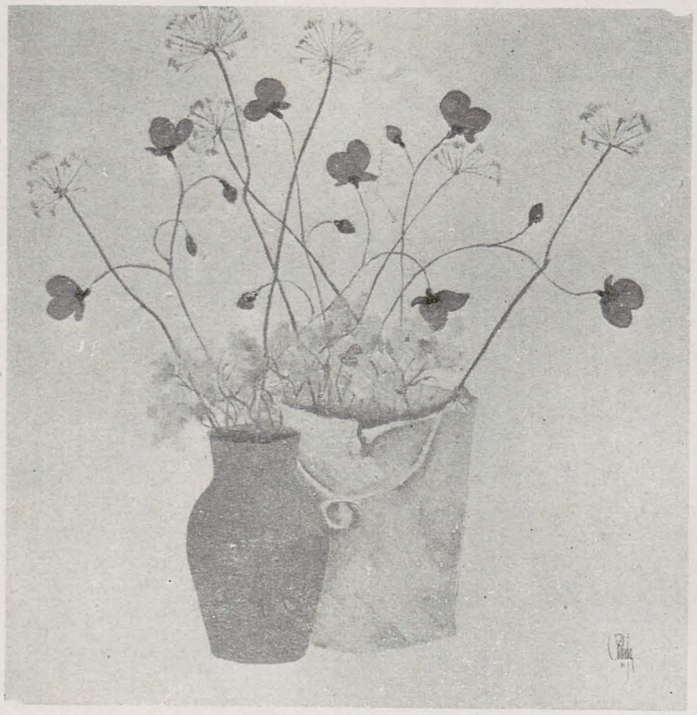
p. 15

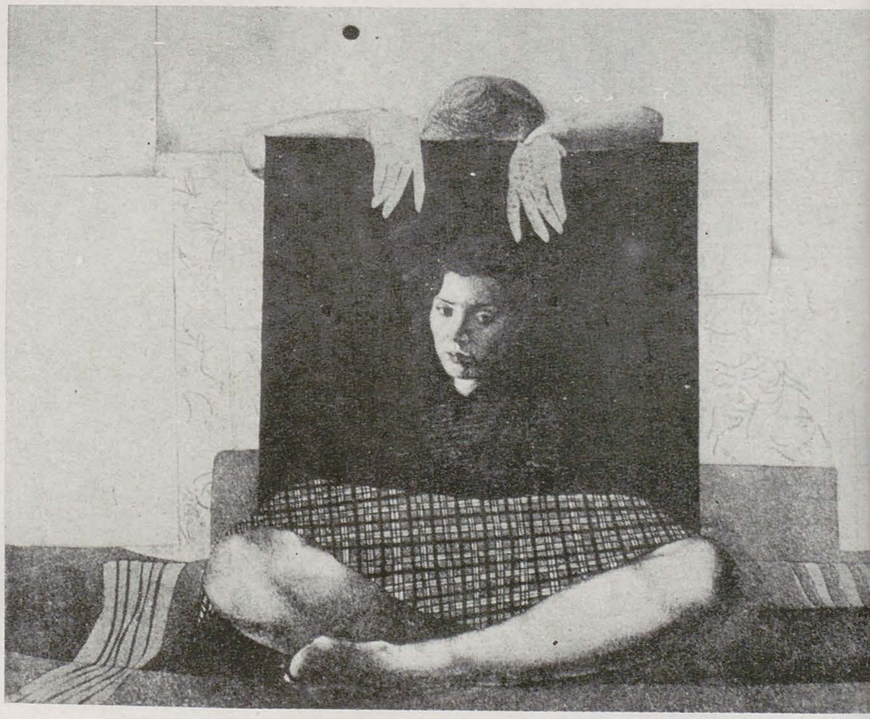
1. IOAN PENDA: *Avram Iancu*
2. PAVEL BUCUR: *Icar*
3. ALINA ROȘCA: *Deltă*
4. ȘTEFANIA DOBREF GRIMALSCHI: *Copil în interior*
5. CAROLINA IACOB: *Maternitate*
6. AUREL VLAD: *Omagiu eroilor căzuți*

1944
1984 40



expozițiile anului jubiliar



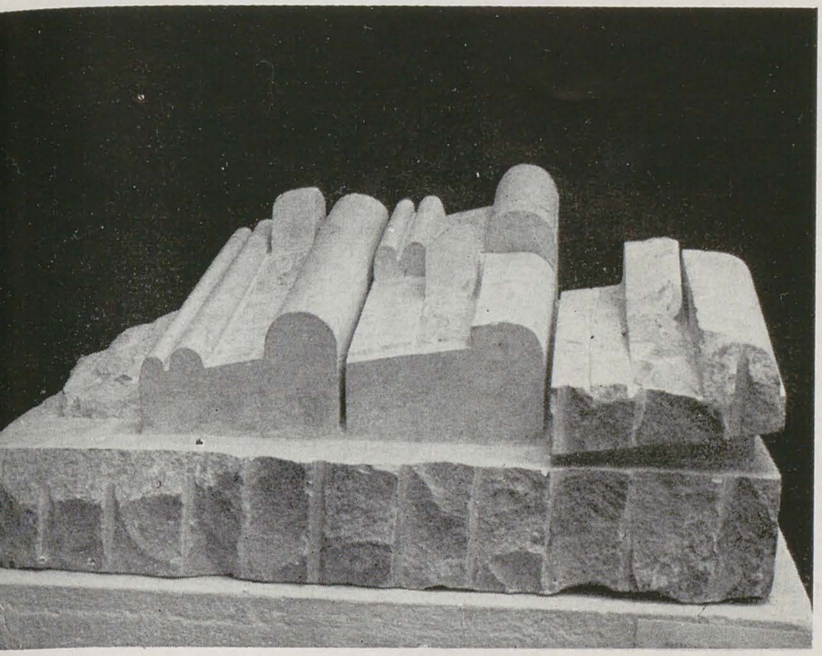


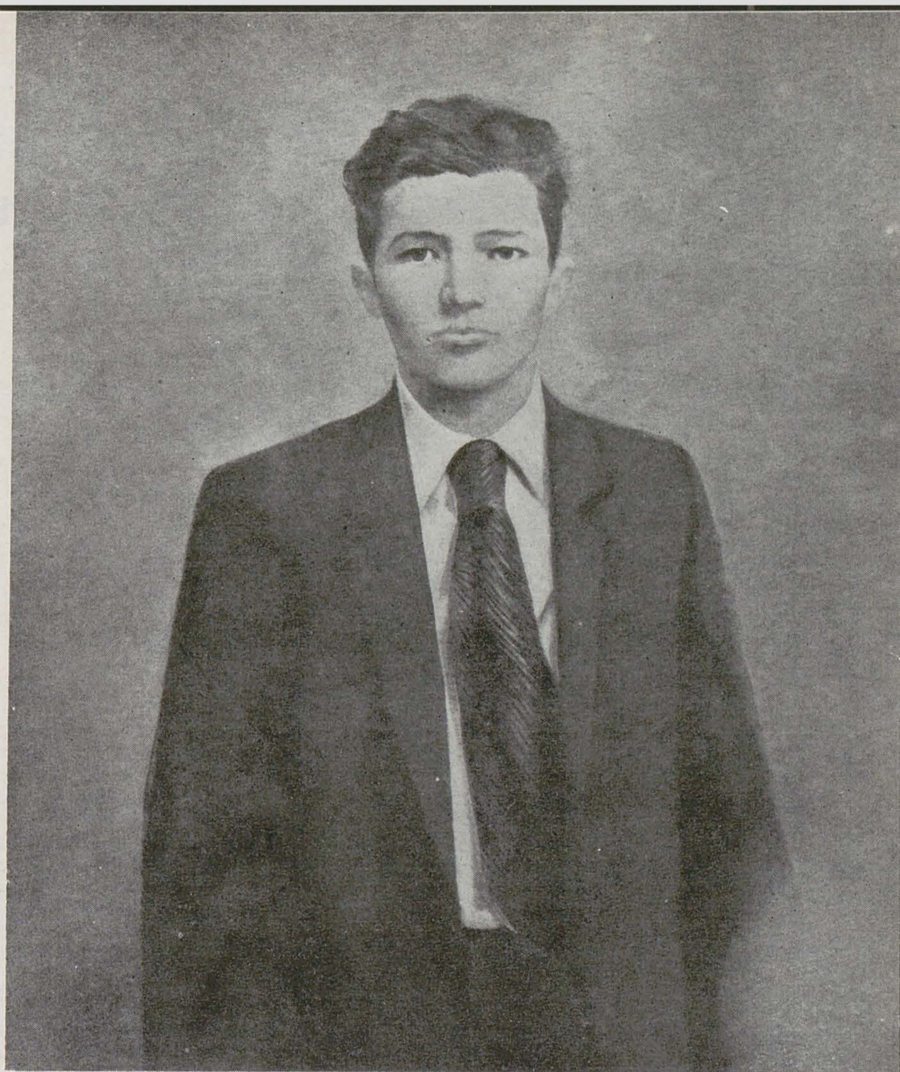
p. 16

1. PATRICIA POPESCU: *Simbol pentru unire*
2. CONSTANTIN PILIUȚĂ: *Flori*
3. ELENA PLOSCANU: *Autoportret*
4. FLAVIA CREANGĂ: *Copil*
5. RADU ŞTEFLEA: *Afiş pentru pace*

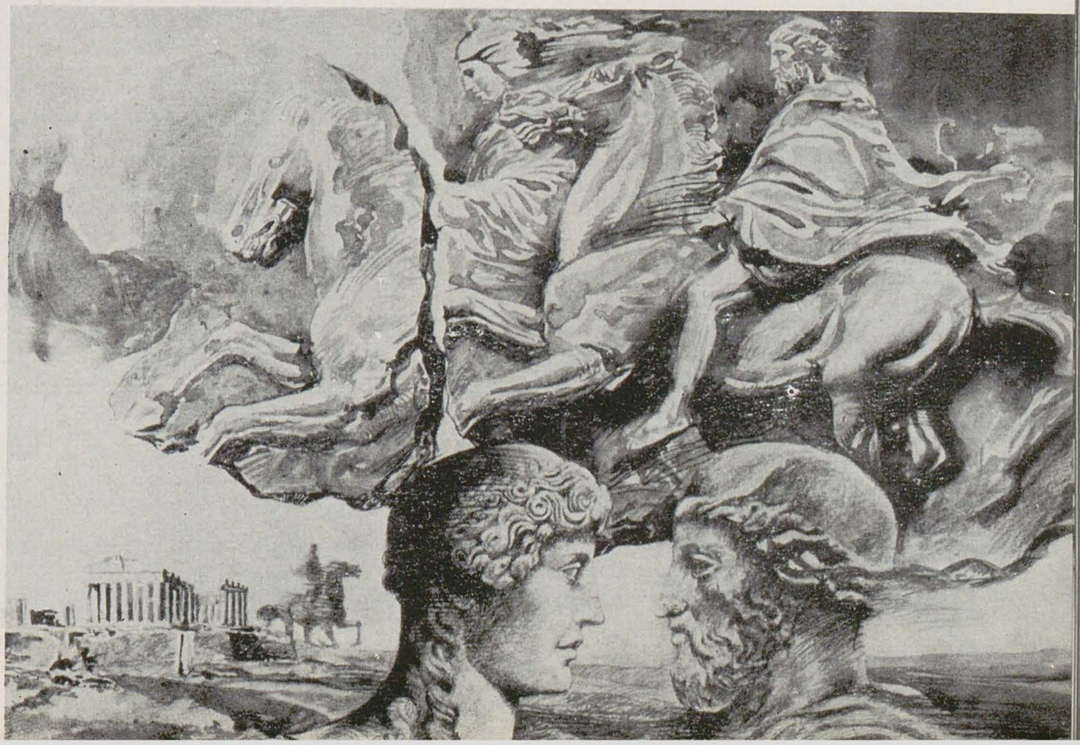
p. 17

1. TIBERIU MOŞTEANU: *Solare*
2. ZAMFIR DUMITRESCU: *Potret*
3. HOREA SÎRBU: *Rememorarea pămîntului natal*
4. RADU ŞTEFLEA: *Afiş pentru pace*
5. VALENTIN TĂNASE: *Arheologică*





Viorel Cosor, Floarea Țuțuianu). În ciuda inegalității ei, selecția de sculptură are meritul de a argumenta corect unele dintre direcțiile principale ale plasticii românești din ultimii ani, pe filiera unor mai vechi structuri, edificate, pînă la un punct, de generația deceniului 7: forțarea criteriilor de definire ale subiectului și obiectului sculpturii, accentuarea tridimensionalității prin multiplicarea posibilităților de articulare ale planurilor, respectarea specificității materialelor definitive. E de semnalat recursul uneori foarte decis la constantele modelajului portretistic și anatomic; în cele cîteva cazuri în care opțiunea pentru această dificilă alternativă este însoțită de stăpînirea îndestulătoare a meșteșugului, rezultatele pot deveni interesante (Carmen Tepșan, Iulian Olariu, Flavia Creangă, Alexandru Nancu, Alexandru Lupu). Evident, este cazul să remarcăm, cu o mențiune specială, contribuția relevantă a acelei categorii de sculptură pentru care manevrarea liberă a plasticității volumelor reprezintă o deschidere cu puternice disponibilități către o foarte actuală «constituire în semn» a simbolicii formelor (Ion Bolborea, Ion Iancuț, Mihai Ecobici, Marian Velescu, Tiberiu Moșteanu, Claudiu Filimon).



cîteva direcţii în pictura românească contemporană

continuitate şi înnoiri

marin gherasim

Cea mai succintă incursiune în pictura românească contemporană, cum este cea pe care o întreprindem acum, nu poate fi făcută fără o raportare la fenomenul artistic interbelic. Definirea, determinarea structurii picturii noastre actuale, decelarea direcţiilor ei importante cred că prind temei dacă încercăm să surprindem mişcarea ce s-a produs în cîmpul ideilor şi implicit în cea a imaginii, mişcare ce a făcut posibilă tranziţia de la pictura interbelică la cea de astăzi.

Ce definea pictura noastră înainte de războiul al doilea mondial? Trebuie să precizăm că fenomenul nu era unidirecţional. Coexistau tendinţe tradiţionaliste cu mişcarea de avangardă, impresionismul tîrziu dar profund original al unui Lucian Grigorescu, Şirato (dintr-o anume perioadă) cu suprarealismul lui Victor Brauner, influenţa gîndirii lui Cézanne asimilată ca tipar de solidă structurare a imaginii şi nu doar ca modă la un Ştefan Dimitrescu, Şirato, Iser, Petraşcu ş.a.

Coexista pictura descinsă parcă din Luchian a lui Tonitza şi Vasile Popescu cu colorismul ei cald, comunicativ, cu pictura de influenţă cubistă şi constructivistă a lui Maxy sau Marcel Iancu cel ce avea să fie alături de Tristan Tzara, unul dintre iniţiatorii mişcării artistice internaţionale Dada.

Theodor Pallady aducea în pictura noastră ecoul marii noastre tradiţii medievale a frescei, rigoarea ei constructivă, rafinamentul ei coloristic, dar sensibilitatea şi gîndirea lui se îmbogăţise şi în contact cu arta Parisului acelei vremi (e cunoscută prietenia lui de o viaţă cu Henri Matisse).

Caracteristica dominantă a artei noastre interbelice este, cred, simţul acut al naturii, dragostea pentru lumea concretă, atitudinea profund lirică în faţa lumii. Interiorul cu obiectele sale, strada, peisajul resimţit ca un loc intim (rare sînt peisajele amplu panoramate), florile, chipul uman în atitudinile sale cele mai fireşti (Ştefan Dimitrescu, Ghiaţă, Tonitza, C. Ressu, Iser etc.), uneori compoziţia cu temă socială (Iser, Ressu, Phoebus, Tonitza) sînt motivele cele mai frecvente. Imaginea solid construită, sobră, amintea adesea de austeritatea folclorului nostru şi trebuie să spunem că unul din idealurile majore ale generaţiei lui Şirato, Şt. Dimitrescu, Ressu, Dumitru Ghiaţă şi alţii a fost (uneori acest ideal a fost teoretizat şi în scris) de a capta ceva din spiritualitatea artei noastre populare, de a lega firul cu marea ei tradiţie, de a o reînvia în forme noi, moderne, cu alte cuvinte de a-i înţelege şi utiliza duhul şi principiile şi nu doar formele şi produsele. Acest mod de apropiere de tradiţiile noastre ancestrale avea să fie continuat în forme noi, adîncit şi îmbogăţit în pictura noastră de după război.

Continuînd succinta noastră investigaţie a direcţiilor artei noastre interbelice, trebuie să amintim fie şi extrem de lapidar de o atitudine expresionistă la un Phoebus, Corneliu Michăilescu, Ion Ţuculescu ori Schweitzer-Cumpăna, la pictorii coloniei de la Baia Mare, atitudine credem nu suficient analizată de istoria noastră de artă (există un expresionism românesc cu adînci rădăcini în folclor), sau de tentaţia investigării zonelor abisale ale fiinţei umane la un Victor Brauner sau Jacques Herold. Aici trebuie să subliniem că mişcarea suprarealistă a avut în artiştii şi scriitorii români pe unii din pionierii săi (e suficient să ne gîndim la proza unui Urmuz sau la mişcarea culturală din jurul revistelor « Unu», « Integral» sau « Contimporanul» (care promovau şi direcţiile gîndirii constructiviste).

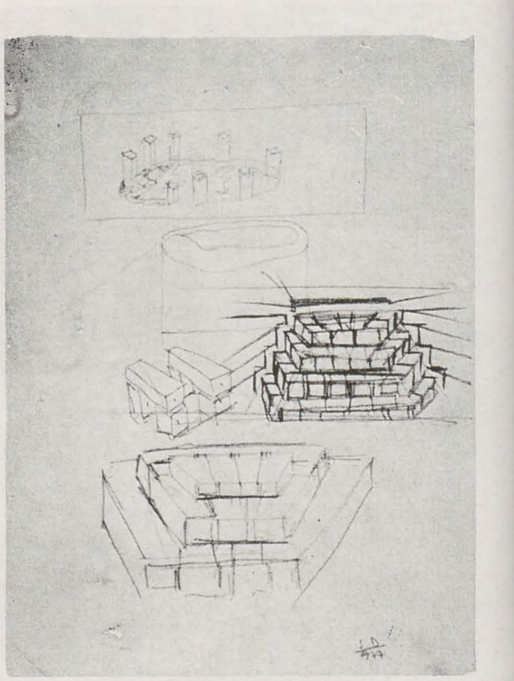
În preajma celui de al doilea război începuseră să se manifeste devenind repede nume notorii *Alexandru Ciucurencu*, care aducea în paleta sa lumina Dobrogei dar şi expresivitatea fauvilor (fusese la Paris puternic impresionat de arta lui Matisse, dar îşi disciplinase gîndirea şi pe lîngă André Lhote), *Ion Ţuculescu*, cu a sa viziune robustă, puternic expresivă, care infuza în peisajele sale o nelinişte şi o tensiune nemaiîntîlnite în arta noastră şi care avea să culmineze în pictura sa de după război într-o viziune de mare suflu ideatic şi expresiv (perioada folclorică şi cea totemică). Tot înainte de război se remarcase un alt artist ce avea să impună în arta noastră la fel ca şi marele său prieten Th. Pallady, un spirit de ordine, de mare, elevată limpezime arhitecturală, un spirit de nobil echilibru: era *Henry Catargi*. Influenţa lui avea să se resimtă, chiar dacă nu în forme directe, în rigorismul artei unui Ştefan Sevastre ori Mihai Horea (în arta cărora sînt desigur decelabile şi alte înrîuriri), dar şi în disciplina de gîndire a multor altor artişti tributari în chip inconştient maestrului (să ne gîndim la anii de formare a unui Ion Pacea sau Ion Gheorghiu, care i-a adus maestrului omagiul său într-o mare pînză).

O notă distinctă în arta noastră contemporană avea să impună un alt important artist, *Mattis-Teutsch*, cel care fusese alături de Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer şi alţii animatorul unor idei înnoitoare pentru artă şi a căror ecou la noi avea să producă o influenţă benefică asupra mai tinerilor generaţii prin gîndirea artei drept o realitate autonomă, guvernată de legi proprii şi avînd finalităţi spirituale şi expresive ireductibile.

Dacă pictura noastră de azi a dobîndit conştiinţa realităţii ei ca fapt distinct de limbaj, de comunicare, dacă vizualul este gîndit drept o realitate ce se conduce după legile sale proprii, specifice, de neconfundat şi de neînlocuit, aceasta se datoreşte la noi şi datorită aportului de gîndire teoretică a lui Mattis-Teutsch, urmat şi dezvoltat în consecinţele gîndirii sale de un Mihai Horea, Ştefan Sevastre, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor ş.a. din generaţiile de azi, animaţi de gîndul constructiei plastice.

Pictorii interbelici pe care i-am pomenit, la care se pot adăuga desigur şi alţii, şi care cum spuneam au făcut tranziţia între spiritul artei interbelice şi cel postbelic, au impus un spirit înnoitor prin gîndirea lor deschisă spre universalitate, exercitînd o influenţă considerabilă asupra dezvoltării artei noastre de azi. Prin ei, pictura românească dobîndeşte dimensiuni noi, noi valenţe, noi deschideri. O respiraţie mai amplă se face acum simţită, o cuprindere mai vastă a ideilor, o descătuşare a viziunii picturale ce aspiră la captarea totalităţii, a lumii din afară (micro şi macrocosmosul) şi a universului interior totodată, a faptului trecător, efemer înregistrat cu scrupul aproape documentar şi pînă la simbolurile permanenţei, a înţelesurilor lumii dincolo de spaţiu şi timp, a înţelesurilor ei ascunse, secrete. Sensibilităţii pentru concret, religiozităţii aproape în faţa lumii palpabile (sentiment pe care îl presimţim în arta lui Petraşcu, dar nu numai la el), i se adaugă în pictura de după război o adevărată vocaţie pentru descoperirea raporturilor pure, abstracte, ale lumii, pentru semnificaţiile ei numenale. O patimă pentru esenţe, pentru ceea ce se vede şi nu se vede în acelaşi timp, moştenită parcă din arta marelui Brâncuşi dar venind mult mai de departe, tocmai din arta bizantină, capacitatea de a transcende imediatul, o propensiune către lumea ideilor, o cufundare în lumea plină de taine a vieţii noastre interioare, a visului, caracterizează o parte importantă a artei noastre de azi. Însăşi deschiderea spre social, spre istorie, se face acum depăşindu-se anecdoticul (după ce în anii '50 arta românească se cantonase în el sub presiunea unor conjuncturi nefericite), în viziuni de anvergură ce aspiră la metaforă, la simbol, la permanenţe.

Încercînd să definim în continuare statutul ontologic al picturii noastre actuale, a artei noastre în genere (azi, se ştie, barierele tradiţionale între genuri încep să se estompeze, în locul lor făcîndu-se resimţită aspiraţia spre o sinteză cuprinzătoare a artelor), descoperim într-un sector important al ei, *influenţa puternică a spiritului ştiinţific al epocii*, a gîndirii logice, matematice convertite spre înţelesuri poetice. Gîndirea artistică, îşi are drept prototip la unii artişti, gîndirea matematică, logica matematică, spiritul geometric care se transfigurează în logică artistică, în metaforă, a ordinii şi raţionalităţii lumii, în viziune poetică a ei. Rezultatele acestui tip de investigaţie sînt diferite sub raport estetic şi ideatic, de la geometrismul plin de conotaţii filosofice şi morale din arta unui Mihai Horea, Ştefan Sevastre, Paul Gherasim (cel din « Bolţi de lumină »), trecînd prin experienţa unui Constantin Flondor, Ştefan Bertalan, Doru Tulcan ş.a. care cercetează şi elaborează o teorie ştiinţifică

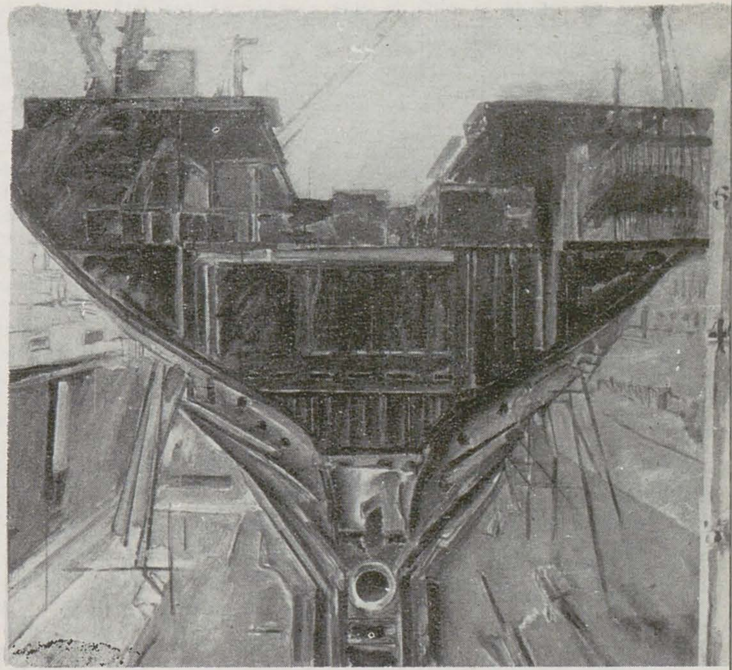


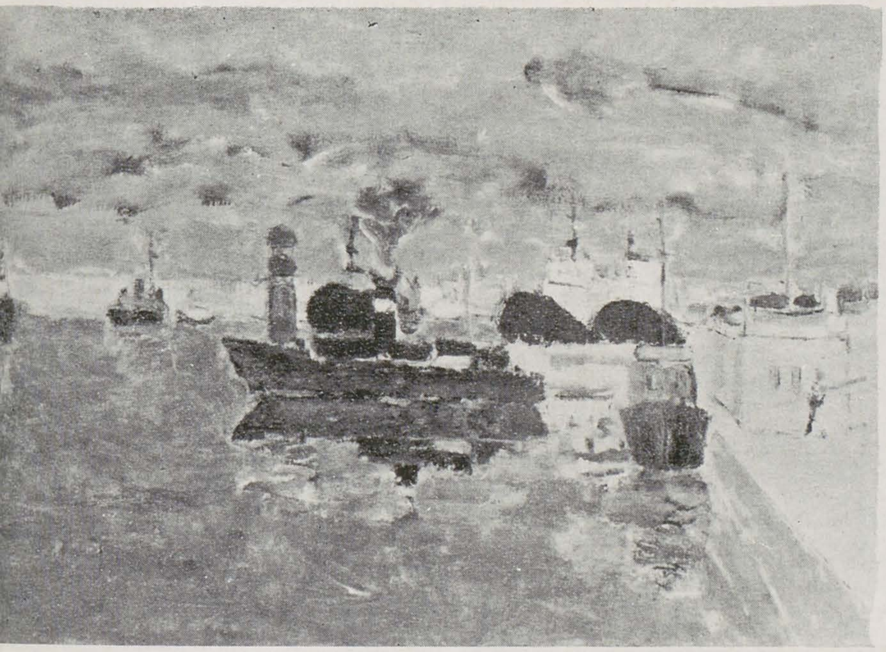
p. 18

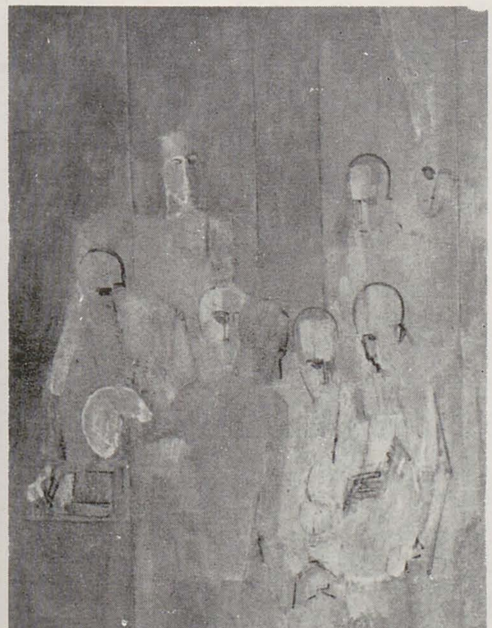
1. SORIN DUMITRESCU: Desen
2. PAUL GHERASIM: Țăran

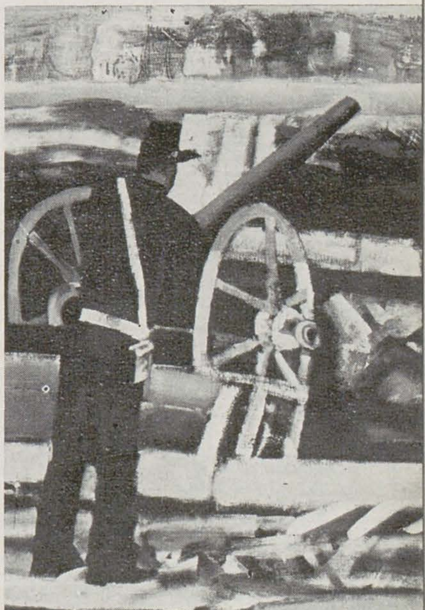
p. 19

1. CORNELIU BABA: Concetățenii
2. VLADIMIR ȘETRAN: Șantierul naval Mangalia
3. ION PACEA: Peisaj din port
4. FLORIN MITROI: Portret
5. MARIUS CILIEVICI: Tipografie ilegală
6. GHEORGHE ANGHEL: Ceața
7. ION SĂLIȘTEANU: Baterie românească









a percepției și pînă la arta cibernetică realizată cu ajutorul calculatorului de către un Florin Maxa ori Corneliu Boambeș (ambii convertind mașina la expresia inefabilului poetic). La alt pol al situării filosofice și estetice și deci al rostirii artistice, se situează arta celor ce caută înțelesurile lumii, existenței, în credințele primordiale ale umanității, a celor ce caută general umanul în zonele aurorale ale umanității de aici și de pretutindeni, construind imagini arhetipale cu o puternică încărcătură simbolică. Opusă contingentului efemer și perisabil, aspirînd spre înțelesuri eterne, vizînd condiția omului în lume, aspirînd spre găsirea de simboluri ale general umanului, arta lui Paul Gherasim (cel din ciclul de «Țărani pe cîmp»), cea a lui Sorin Dumitrescu, de mare trăire a ideilor, de mare cuprindere conceptuală, cea a Wandei Mihuleac care cercetează limbajele artei la locul de incidență a naturii și culturii, cea a lui Florin Ciubotaru cu universul său în perpetuă geneză, cea a lui Florin Mitroi ce revelează sufletul secret al lucrurilor, cea a mai tînărului Cristian Paraschiv ce-și trage esențele din tradițiile străvechi ale vieții spirituale de pe aceste locuri și pînă la foarte tinerii Constantin Pacea, Gruia Floruț, Mihai Sîrbulescu ori Ștefan Rîmniceanu, repet, arta acestora dar și a altora pe care cadrele acestui studiu nu-i poate cuprinde, definesc o dimensiune nouă a gîndirii și sensibilității artistice românești în care își pune amprenta primatul vieții spirituale, cercetarea expresiei artistice genuine, investirea imaginii-simbol cu sensuri ale permanenței. Aici trebuie să amintim de asemenea arta lui Viorel Grimalschi, grea de sensuri, vehiculînd embleme ale unei istorii imemoriale.

Avînd drept ilustru înaintaș pe un Victor Brauner cum afirmam, ori în plan literar pe misteriosul Urmuz, o pleiadă de artiști din generația medie și tînără aduc imagini ce vin dintr-o experiență psihică încărcată de mister. Resorturile vieții subconștiente, personanța stărilor onirice se închegă în imagini percutante pline de ciudate premoniții în pictura Paulei Ribariu (cu vastele-i simboluri antropomorfe și cosmice), la Semproniu Iclozan, ce sesizează prodigioase echivocuri între regnuri, la Florin Niculiu, poet plin de mister al scurgerii inexorabile a timpului, la Ștefan Călția cu lumea sa mitică, la Sabin Bălașa în pictura căruia irumpe o vitalitate biologică ce cuprinde totul: om, arbori, animale, într-un spațiu ce se vrea o glorificare a vieții. Din generația mai vîrstnică trebuie să amintim pictura de rafinament intelectual a Margaretei Sterian.

În pictura lui Horia Bernea ori Decebal Scriba ca de altfel și în cea a lui Sorin Dumitrescu, Wanda Mihuleac ori Alexandru Chira, deslușim o *atitudine conceptuală* ce vizează stările fundamentale, arhetipice ale existenței și gîndirii artistice deopotrivă. Imaginile lor sînt locul geometric al conjuncției superioare dintre sentimentul adînc al naturii, asumarea existențială a culturii și luciditatea dianoetică aplicată analizei limbajului (sau mai exact spus limbajelor) descompus și recompus în unitățile sale morfologice, pus în slujba ideii. Acestei direcții de investigare ce vizează expresia integralității umanului trebuie să-i anexăm și cercetarea unui Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Mihai Olos ș.a.

Marea noastră tradiție de artă murală medievală (fresca, tapiseria) își are continuatori în arta plină de rafinament și capacitate inventivă a lui Virgil Almășanu, Georgeta Năpăruș, Octav Grigorescu, Ion Stendl (cu ciclul «Cavalerul Trac») sau Eugen Tăutu. Diferențiată, puternic individualizată stilistic, pictura acestor artiști are un numitor comun: capacitatea de a face din imagine o mare metaforă poetică. Nimic discursiv în arta acestora. Totul este condensat în imagini încărcate de aluzii, de sugestii în infinite reverberații de sens. La ei, tema istorică, tema socială sînt resuscitate la o nouă viață, la o nouă expresie, ireductibil picturală și în același timp bogată în conotații culturale, filosofice. Alături de aceștia trebuie să-l numim pe Ion Nicodim ce infuzează în compozițiile inspirate de sensurile istoriei noastre, sau în cele cu temă contemporană, întreaga sa experiență anterioară de pictor abstract, de mare rafinament al expresiei și facturii.

Profund lirică, pictura lui Ion Gheorghiu sau Pavel Codiță, Theodor Dan sau Ion Pacea, Viorica Iacob sau Gheorghe Iacob, Vlad Florescu sau Ervant Nicogosian, Ion Sălișteanu sau Grigore Vasile, Maria Blendea sau Constantin Blendea, a lui Mircea Velea sau Gheorghe Anghel, Iosif Krijanovsky sau Sultana Maitec, dincolo de distanțele stilistice apreciabile ce-i separă, definește o atitudine caracteristică, specifică artistului român: capacitatea de a transfigura poetic realitatea trecută prin filtrele trăirii interioare. Pictura lor se înrudește prin puterea sugestivă cu muzica, imaginea dezvăluind la o contemplație adîncită nebănuite valențe poetice, metaforice. Totul există în arta acestor pictori în planul sugestiei, a aluziilor abia numite, a trăirilor inefabile.

Un simptom interesant al picturii noastre actuale îl reprezintă tentativa desubiectivizării actului creator, încercarea de a cenzura orice urmă de «elan romantic» de a tempera hipertrofierea eului subiectiv. Aparatul fotografic se nstituie drept mod imparțial de a construi imagini, ce se vor documente ale realității și nu interpretări particulare, personale ale ei. Problema este importantă și rămîne doar de probat în ce măsură artistul plastic poate ajunge în acea zonă a obiectivității care este credem, proprie mai degrabă omului de știință. De altfel promotorul (cu vocație polemică) a acestei atitudini, Ion Grigorescu, prin accentele de o marcată originalitate a artei sale, prin încărcarea imaginii fotografice cu multiple conotații psihologice (venite dintr-un subconștient bogat, capabil de insolite asociații), culturale (trimiterile spre spiritualismul oriental cercetat psihanalitic), prin senzorialitatea mereu frapantă, neașteptată a obiectelor sale, prin relațiile în care sînt puse «obiectele desprinse din realitate» dar realizînd sintagme insolite, apropiate ca spirit de un etern dadaism, toate aceste date probează de fapt imposibilitatea obiectivării absolute a artistului, pun în discuție însăși noțiunea de realism.

Pe diverse trepte și nivele de realizare a unui program iconografic asemănător se situează «portretele de aparat» ale Liei Szasz (unde nota dominantă rămîne lirismul ei funciar), o porțiune din demersul lui Ion Dumitriu (care departe de orice iconoclastie rămîne un constructor de imagini în linia lirismului românesc consacrat), imaginile fotografice ale lui Decebal Scriba care însă prin tipul de decupaj, de cadraj se abstractizează, se pun în slujba conceptelor, își pierd însușirea de «document pur al realității». Extrapolînd, am putea anexa acestei direcții imaginile de tip «reportaj vizual» ale lui Ion Bitzan și Vladimir Șetran (cei din «Șantierele navale», din scenele de muncă etc.), imagini cu o pronunțată tentă «Pop» și realizate adesea «în echipă».

Există artiști legați puternic de tradiția noastră folclorică, legătură care cum am văzut reprezintă o constantă a unei anumite direcții de gîndire în arta românească. Fără a fi continuatori direcți ai unui Dumitru Ghiață sau Ion Țuculescu, pictorii Brăduț Covaliu sau Viorel Mărginean, Vasile Varga sau Gabriela Pătulea-Drăguț, prin substanța operei lor, prin configurarea imaginii, vin cu ecouri ale milenarei noastre culturi populare. Trebuie să facem importanta precizare că la acești artiști asimilarea tradiției artei populare românești se face în spiritul ei și nu în formele acesteia, că sînt asimilate, asumate datele de sensibilitate și gîndire creatoare și nu produsele ei. Aceasta le conferă o mare deschidere semantică și stilistică, forța de a exista în orizontul metaforei. Se demonstrează astfel că matricea creatoare românească se dovedește aptă să producă opere de o infinită diversitate stilistică, de o mare bogăție a substanței, unite toate de un indicibil spirit comun. Cercetînd pictura noastră contemporană în ce are mai caracteristic, mai definitoriu, încercînd să vedem fenomenul actual al artei românești într-o legătură organică cu tradiția sa mai veche sau mai nouă, situîndu-l într-un raport dialectic, viu față de aceasta, vom consemna existența unei direcții de gîndire artistică ce-și declară programatic obîrșiile în gîndirea și practica picturală a lui Alexandru Ciucurencu. Faptul ni se pare de cea mai mare stimă pentru că în materie de cultură nimic nu se naște din gol, o mare artă și cultură înflorind doar în locul unde există o mare tradiție ce se dovedește vie în urmași. Pleiada de pictori ce-i numără pe Constantin Piliuță, Marius Cilievici, Traian Brădean, Angela Brădean, Iacob Lazăr, Rodica Lazăr, Aurel Nedel sau mai tînărul Mihai Banda se caracterizează, dincolo de tot ce-i deosebește și le este ireductibil propriu, printr-o exemplară rigoare a gîndirii și rostirii plastice, prin conștiința profesionalității, prin faptul de a gîndi în interiorul datelor picturii, de a-i cerceta cu rigoare resursele specifice. Este o lecție ce vine prin maestrul lor, de departe, din marea tradiție a colorismului românesc, tradiție care nicicînd nu s-a arătat refractară cîștigurilor artei universale.

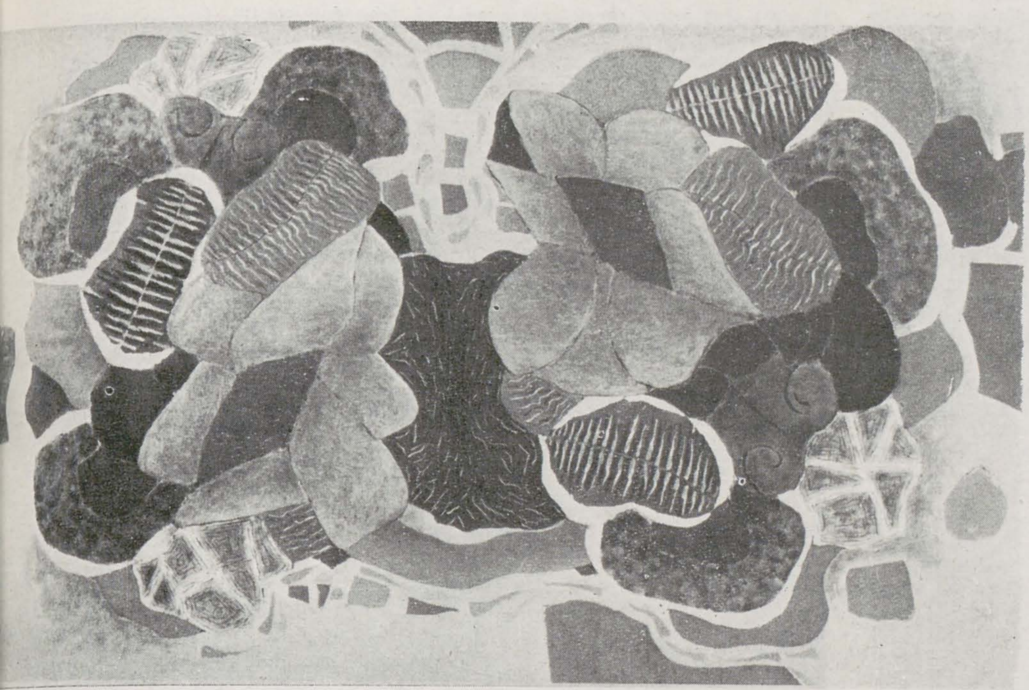
Un filon expresionist decelăm în pictura Wandei Sachelarie-Vladimirescu, ca de altfel și în cea a lui Teodor Rusu, Teodor Moraru sau Valentin Scărlătescu și această realitate ne duce cu gîndul la faptul insuficient cercetat și subliniat că matricea creatoare autohtonă conține pe lîngă echilibrul și măsura ce-i sînt dominante, și o dimensiune a neliniștii și freamătului existențial detectabil atît în spiritualitatea populară cît și în cea a citadinului. E suficient să amintim de limbile de foc de pe pereții bisericilor noastre medievale, de bocetele și blestemele din folclorul nostru, de dansul Călușarilor, dans dionisiac, dans al descătușării unor puternice energii vitale pentru a sublinia dimensiunile unei vocații dramatice. O dimensiune care poate nu atinge tensiunile tragicului, dar care exprimă învolburările, neliniștile sufletului românesc.

La celălalt pol, atitudinea apollinică a unui Ion Bitzan. Pentru acesta gestul de a face artă echivalează cu o pătrundere plină de mirare în «țara minunilor» imaginarului. Cu arta lui, intrăm în teritoriul deplinei inventivități și mobilități de gîndire, care-l poartă cu grațioasă nonșalanță prin cele mai diferite experiențe, de la neofigurativism și pînă la arta obiectuală abordate cu un rar rafinament al rostirii. Și parcă pentru a proba marile disponibilități ale sufletului românesc, opțiunile sale existențiale uneori polare, ne stă în față pictura maestrului Corneliu Baba. Ferită cu obstinație de mode, păzită de tot ce e tranzitoriu, proiectată pe un ecran ce se dorește imuabil, etern uman, pictura aceasta resuscită un nou romantism, un etern romantism. Pictor de mari compoziții cu temă socială, portretist de mare vocație a pătrunderii psihologice, artistul rămîne o prezență oarecum singulară în contextul artei moderne românești, exemplul său rodind nu atît la nivelul preluărilor stilistice cît la acela al eticii angajării în actul creator.

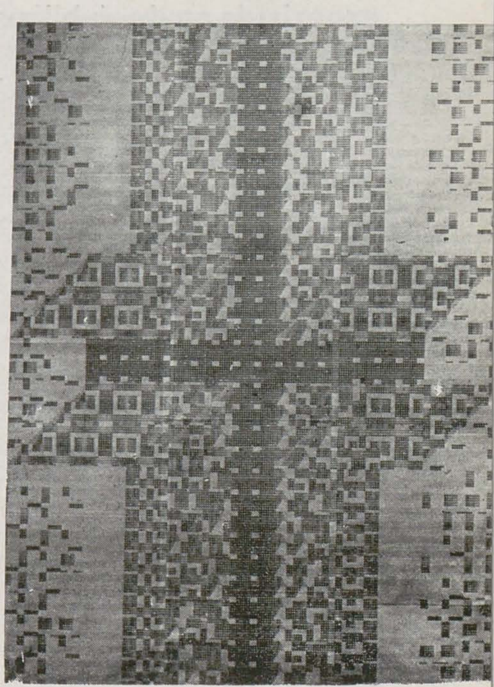
Pentru a încheia periplul nostru ne vom referi la pictura de sensibilitate impresionistă a maeștrilor Musceleanu și Ciupe, continuatori ai tradiției atît de vii a colorismului românesc interbelic, colorism care reprezintă în același timp o vocație a școlii românești de pictură. Coexistența unor direcții atît de diferite a unor opțiuni artistice atît de radical distincte face din peisajul picturii românești de astăzi un tulburător prilej de reflecție. Ne aflăm în fața unui fenomen viu, cu o dialectică interioară complexă, în care confruntările între credințe, paralelismul tendințelor uneori polare creează tensiuni benefice pentru cultura românească. *Tradiționalism și avangardă nu sînt termeni ireductibili, ireconciliabili, tradițiile trăind, activ, cu o puternică vitalitate în mișcările înnoitoare de azi.*

Nu am intenționat în acest succint studiu să facem o prezentare istorică exhaustivă a picturii românești de azi. Nu am fi putut-o face în cadrele restrînse ale acestui demers, dar nici nu ne-a stat drept rațiune metodologică. De asemenea, fenomenul de care ne-am ocupat, cel al picturii românești actuale, comportă și alte încadrări categoriale, se pretează și la alte modalități de a-i structura direcțiile, cîmpul de forțe, tendințele.

Am intenționat să subliniem doar cîteva *simptome* pe care le-am considerat caracteristice pentru un fenomen cu mult mai vaste ramificații, cu mult mai multe nume și atitudini demne de reținut. Este reflecția nu numai a unui martor la un proces cultural, ci și a unui participant la el, prins și el în cîmpul tensionat de întrebări și îndoieli, de afirmații și elanuri, pătruns și el de datoria morală a asumării și perpetuării tradiției în noi forme, de menținere a ei mereu vie în noi, în fapta noastră. «Dar ce este tradiția»? se întreba G.M. Cantacuzino. «O regulă de viață, o formulă»? Și răspunsul său ne lasă gînditori: «Nu. Tradiția este o adîncă neliniște». Pictura românească de azi are sorți să vieze doar dacă se va raporta la tradițiile și la viitorul ei «cu o adîncă neliniște».

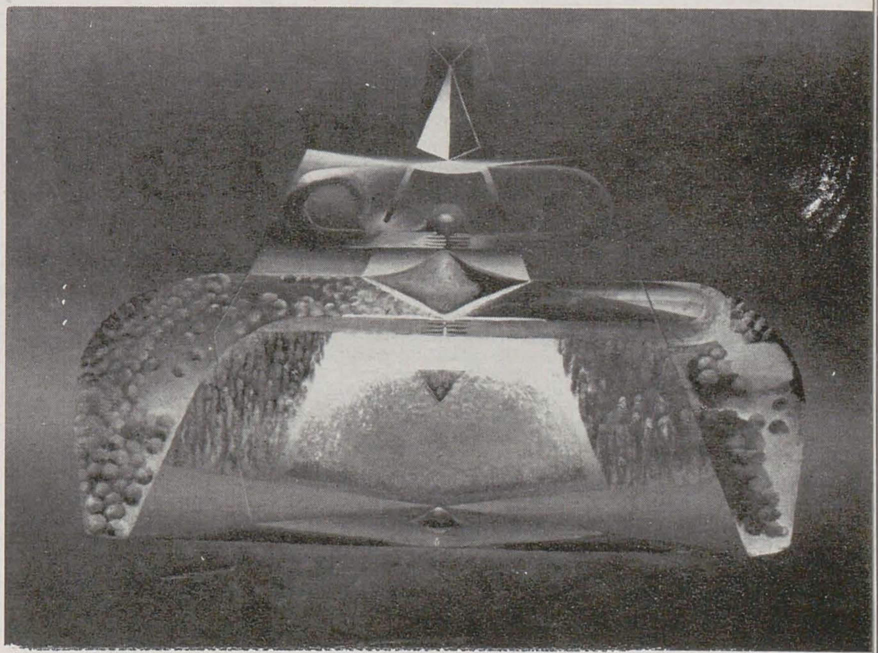


1. ION GHEORGHIU: Grădini suspendate
2. CORNELIU BOAMBEŞ: Construcţie



3. GEORGETA NĂPĂRUŞ: Proiect de tapiserie (detaliu)
4. DIMITRIE GAVRILEAN: Rapsozi populari
5. ŞTEFAN CĂLŢIA: Portret

6. ION GRIGORESCU: Fotografie
7. PAULA RIBARIU: Insula III



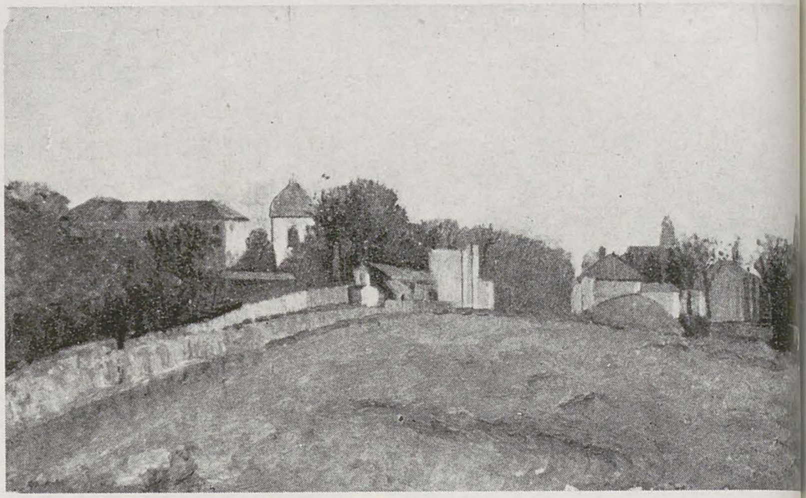
virgil almășanu

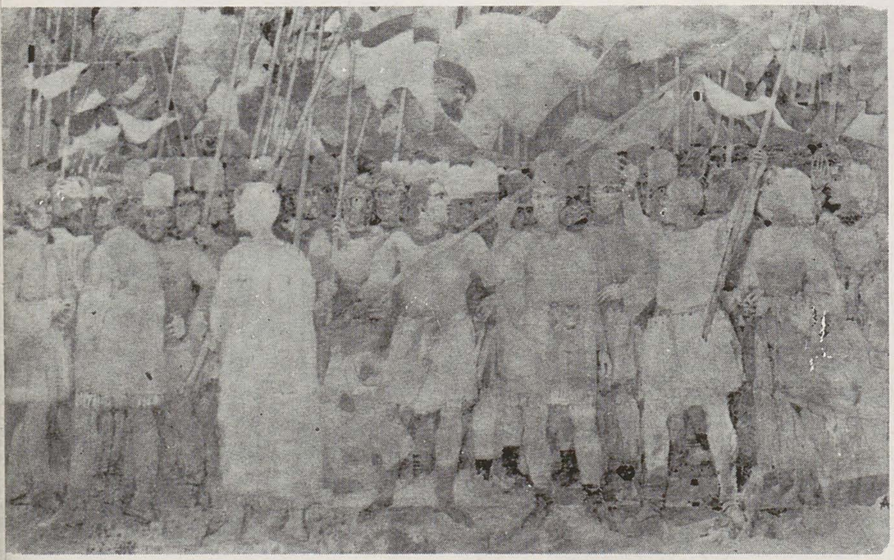
amelia pavel

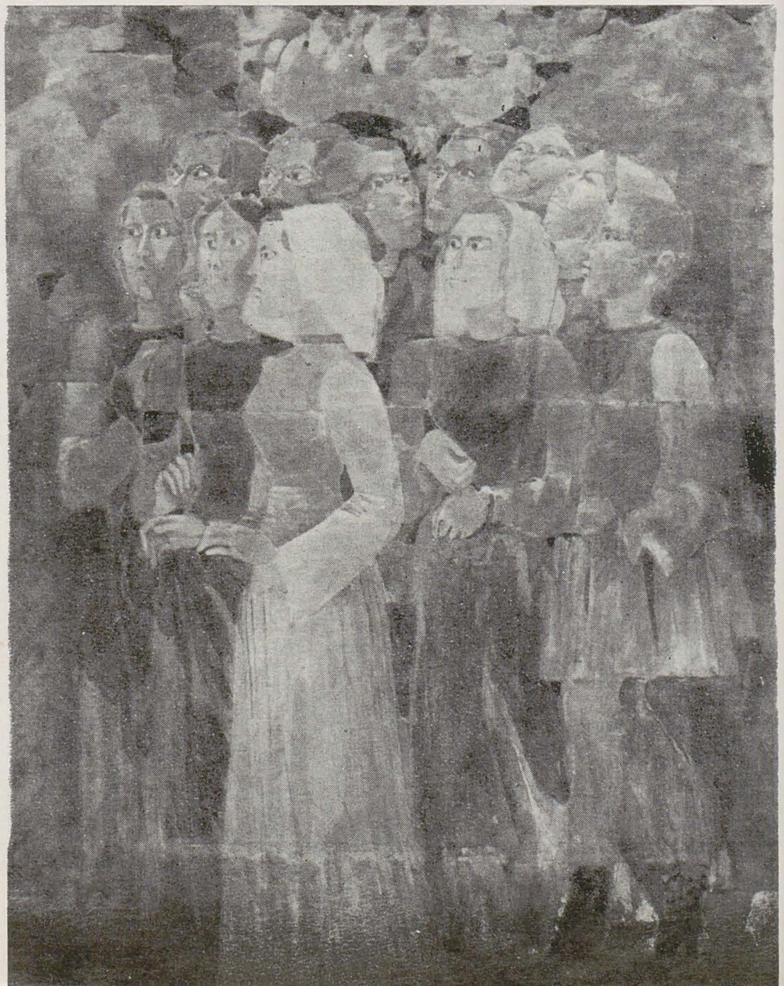
Am putea intitula expoziția lui Almășanu și « Confesiunea de maturitate ». Are toate însemnele sincerității lirice în autobiografizare și autoanaliză: *ego sum;* în același timp însă echilibrul, rigoarea — severitatea chiar — cunoașterea și stăpînirea de sine a experienței matur-virile, care știe să cearnă din propriul trecut, să-și afirme opțiunile, să elimine și să înnoiască fără prejudecăți și fără pripă. De aceea expoziția în sine, ca ansamblu, se afirmă drept un act de conștiință, identificare lucidă a posibilităților și țelurilor, sumar și proiect laolaltă. Văzute din această perspectivă, trăsăturile principale pe care expoziția le subliniază în creația lui Almășanu sînt unitatea și organicitatea viziunii lui. Ele cuprind materia și operează asupra ei, trăind-o și gîndind-o ca expresie a unității naturii în toate înfățișările ei. În acest fel, nu mai are importanță proporția în care sînt reprezentate ipostazele iconografice, mai vechi sau mai noi, ale creației pictorului, ci capacitatea lor de a exprima experiența intensă a unității într-o formă cromatică și gestuală originală, care, în ciuda asociațiilor și comparațiilor posibile și necesare, are, la Almășanu, un sunet inconfundabil. Întreaga artă modernă a fost, programatic, marcată de semnul acestei experiențe, de la expresionism și fovism încoace. Procedeele de a o traduce în limbaj pictural ar putea alcătui ele însele un repertoriu de soluții ingenioase, subtile, sofisticate sau, dimpotrivă, agresiv-declarative, provocatoare. Almășanu nu a apelat la niciunul din ele, deși s-a oprit asupra studiului lor, uneori cu atenție: asupra procedeului pointillist preexpresionist, ductului liniar expresionist, a monocromism-ului ca tehnică de meditație și cunoaștere. Acest studiu s-a împletit cu cel al tradițiilor compoziționale din pictura de frescă românească și italiană prerenascentistă și renascentistă. Rezultatul nu se rezumă însă la o sinteză, fie ea și marcată de amprenta unei personalități. Este vorba mai curînd de o propunere paralelă, activă în patru direcții: cromatică, a construcției formelor, a manipulării materiei picturale și iconografică. Mediul cromatic este, în pictura lui Almășanu, evident cel asupra căruia meditația artistului s-a oprit mai îndelung pentru a-și desluși și a exprima ideea, scumpă artei moderne, a unității universului. Spre deosebire de Matisse și de Marc, pentru a cita doi dintre obsedații moderni ai culorii, doar pe cei doi care au gîndit mai insistent la problema transferului cromatic, Almășanu nu optează deliberat pentru soluția echivalențelor de culoare, soluție întemeiată pe ideea că echivalențele traduc substituirile posibile ale înfățișărilor realului între ele. El rămîne fidel raportului netransferat dintre obiect și culoare, deci în limita registrului posibil, fără substituiri filosofice ale raportului. Este totuși un spațiu larg, fiindcă elimină convenționalizarea acestui raport; pentru Almășanu devine chiar un spațiu al aventurii interioare, prin care să retrăiască intensificat și decantat însemnele firești, cunoscute nouă, ale culorii în universul ființelor și obiectelor. O floare albă rămîne pentru Almășanu albă; veșmîntul unui personaj istoric, poate că, documentar vorbind, nu avea în costumația epocii, culoarea albastru-pal, dar ar fi putut s-o aibă; astfel pe Almășanu nu-l preocupă însemnele convenționalizabile social, ci numai plauzibilitatea lor în structura armonică a realului vizibil. Procedeul cu care pune cromatic în valoare experința unității este altul și deosebit de dificil: este sugerarea unei posibile « tente » a universului, în special destinată memoriei, reținerii în amintire — prin culoare — a unei atmosfere de existență, a unor sensuri. Această tentă, care este sau poate fi una reală, se instituie în « versiune » obținută de o privire complexă, care, prin acumulări ale experienței, contopește spectacolul naturii cu spectacolul uman, cuprinzător, trăit și retroactiv, în timp. În acest sens a fost revelatorie expoziția și întocmirea ei ca argument vizual pentru legitimarea unei propuneri, în esența ei temarară, de a simboliza un univers concret localizabil, printr-o gamă de culoare văzută pe ansamblu ca și exclusivă de aproape, însă de o bogăție și vibrație a nuanțelor care dă naștere unor mici universuri cromatice autonome invizibil legate, ca niște sateliți în galaxie, de mai marele lor. Gri — alb — albastrul pal, această trinitate prin care ni se fixează în memorie lumea văzută și trăită de Almășanu, își dezvăluie ipostazele, fragmentar și fulgurant, fără a turbura echilibrul profund și simbolic al ansamblului.

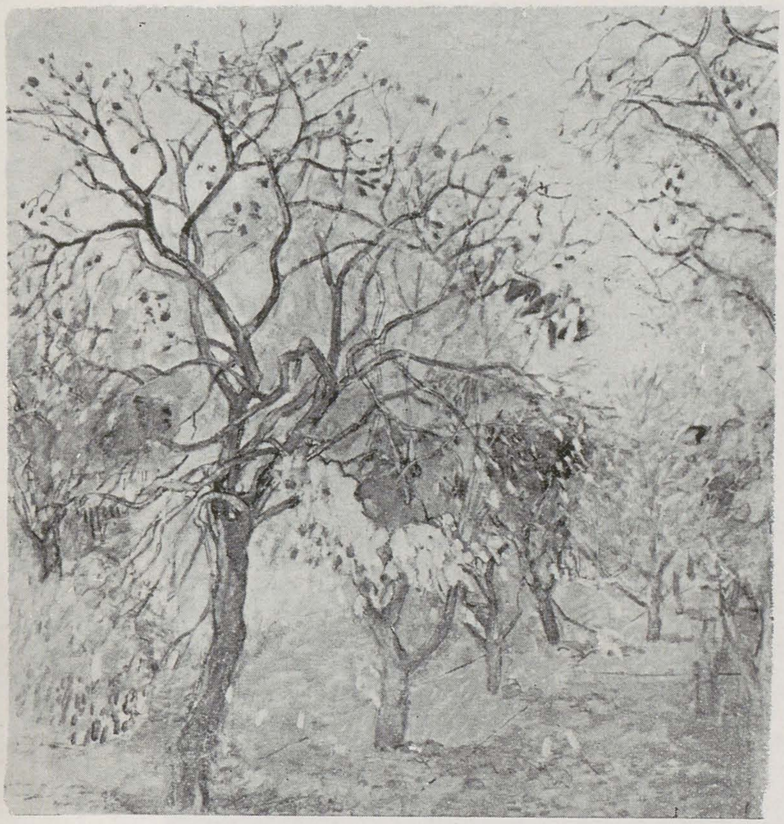
Cu referire acum la dominanta cromatică însăși, în care Dan Hăulică regăsea cuviințe, austerități, dar și străluciri de broderie medievală românească, înfrățindu-se cu severitățile antic-grecești ale concepției compoziționale în picturile pe temă istorică, ar putea fi luate în seamă și alte componente. De pildă cea de lumină iernatică încorporată în suprafețele unduite ale repertoriului coloristic de liniște cu arderi stinse. Nevoia de a străpunge acest văl și semnalizările faptului că, dincolo de calmul, nu absent, dar respectuos de distanțe ale tonalității cromatice generale, focul e viu și coacerea continuă, se exprimă încă mai demult, în lucrările mai vechi ale lui Almășanu, prin subite mici intervenții, nejustificate « realist » de

1. Peisaj din Grozăvești
2. Compoziție
3. Grup V

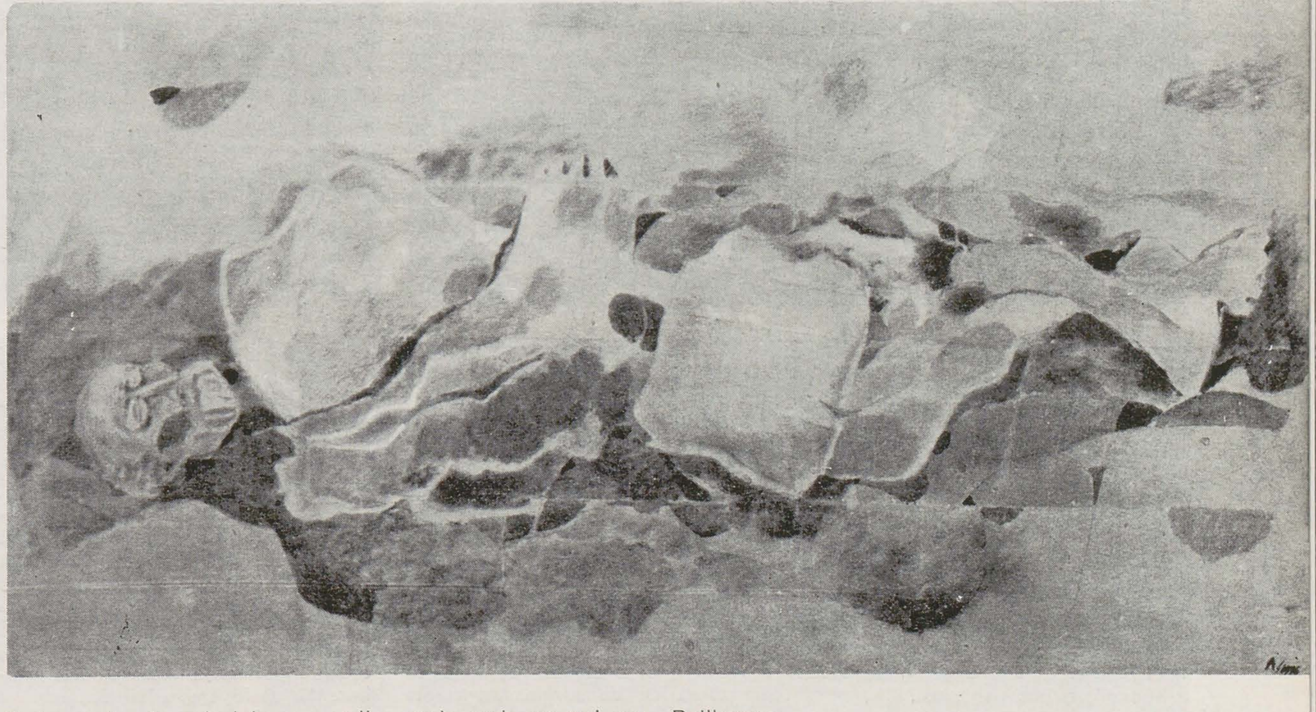








culori-aluzie la combustiune, temperată însă și ea: sînt binecunoscutele, prețioasele pete de roz care iluminează rigoarea compozițiilor istorice; uneori cu un spirit parcă jucăuș, cu gustul năstrușniciei. Astăzi această tendință se accentuează și se diversifică în imaginile cu flori; cîteodată și în peisaje. Rămîn însă rare florile și peisajele categoric « colorate »: un buchet galben, peisajul unei « Vii » cu un prim plan galben solar, un « Măr » cu fructe roșii care amintește prin ingenuitatea sentimentului, ca și prin structura pensulației, de « Mărul » lui Cuno Amiet, cîteva fructe. În rest, rămîne stăpîn albul cu variațiile lui; pînă și dintre bujori, pictorul se oprește asupra celor albi. În schimb iluminarea prin pete: rozul-același știut din petele răzlețe ale compozițiilor istorice — acum izvorît din natura lucrurilor, din petala de trandafir; albastrul unor flori de cîmp, cîte o urmă, rară, de verde, subliniază mai frecvent prezența imediatului în atemporalul albului și albastrului pal. În acest sens, apariția florilor în pictura lui Almășanu exprimă nu numai un adaus iconografic, legat de o « întoarcere », simptomatică azi, spre acest motiv cu un multisecular tezaur de tîlcuri simbolice, ci și o extindere a viziunii lui integraliste, de la uman la vegetal, de la istorie ca timp veșnicit, la pîlpîirea instantanee a florilor, și încă a celor mai fragile dintre ele: trandafir, bujori, flori de măr sau de cais. Eflorescențele lui Almășanu nu țin de lumea grădinilor paradisiace, fără sfîrșit, așa cum și le imaginau meșterii vechi germani, flamanzi sau boemi; ele sînt ale unui paradis terestru jinduit cu tot efemerul lui. Privită din punctul de vedere al construcției formelor, al lineaturii și desenului, meditația asupra unității în pictura lui Almășanu, scoate la iveală aspecte noi, neașteptate. Fluidității și transparenței, ca trăsături de bază ale viziunii cromatice, i se opune o forță afirmativă, o asprime chiar a caracterului liniar: o forță care ar putea fi în egală măsură comparată cu cea a desenului primei generații de expresioniști și cu cea a autorilor medievali de vitralii. Ca și aceștia, Almășanu operează prin linia intensă doar ca ipoteză de lucru, o delimitare practică a înfățișărilor lumii; în fapt această linie definește tocmai unitatea ei, ca un fir cu nesfîrșite ramificații, toate înrudite între ele. Revelatorie este și analiza conceptului de materie picturală la Almășanu.



El lucrează — în principiu — cu mijloacele clasicității moderne în ceea ce privește convietuirea cu materia picturală și folosirea ei. Este surprinzător totuși să observi cum, în compozițiile istorice mai ales vizibilă, apare o « curgere » a materiei picturale, în așa fel dispusă, încît josul imaginii este parcă apăsat, împovărat de un « greul pămîntului ». În același timp, curgerea are un tact ritmic, ușor, ca al unei respirații liniștite, normale. Și în peisaje apare acest traiect al materiei picturale, dar mai puțin accentuat, pentru ca în flori să dispară cu totul. Materia picturală este supusă de Almășanu experienței temporalității, al cărei semn devine acolo unde este nevoie, și dispare, acolo unde nu mai este. Deliberate, cu implicații mai adînci, apar și raporturile tușei de culoare cu pînza. Pînza are, în picturile lui Almășanu, un rol activ; aproape rolul unui personaj. Ea nu se oprește la funcția de « fond », ci tinde să devină fundament expresiv în sine, dar, mai ales, în asociație cu pata de materie. Această unificare, accentuîndu-se cu timpul — în imaginile recente cu flori sau fructe, este cel mai frapant realizată — unificare totuși generoasă față de rolul pînzei ca mediu de expresivitate, se integrează armonios în sistemul de procedee și demersuri prin care Almășanu a știut să facă din pictură și meditație, și acțiune, și delectare în repaos fertil.

1. Cireș în floare
2. Crini
3. Compoziție

Margareta Sterian: longevitatea jocului

călin dan

"Să uit aș vrea și de Shakespeare—prea greu le spune el pe toate"

MARGARETA STERIAN

Între doamnele care au împodobit arta noastră cu horbota unei acidulate (sau leneșe) frivolități (frivolitate fără de care, mai e nevoie să o spunem, inteligența rămîne o trudă foarte plicticoasă), Margareta Sterian pare a fi cea mai robită unui răsfăț al jocului de-a demiurgia. Într-o vreme cînd « marele » public jura pe Maurice Dekobra și pe Kimon Loghi, domnia sa traducea pe Eugene O'Neill și expunea cu gruparea revistei «Contimporanul». În timp ce pleziriștii își instalau șevaletul pe undeva prin sud, ea lua parte — eroic — la campania monografică inițiată și condusă de imaginație, se transformă (ea, lumea pictoriței) într-un soi de copilărie a expresionismului, cu măști flasce și siluete dezosate, cu situații de un simbolism relativ, hrănindu-se parcă din labirintul de faciesuri al unui Ensor plictisit, pentru care culoarea și-a pierdut farmecul puterii. Lipsesc din această falsă retrospectivă, pe lîngă desenele de o vervă grațioasă, lucrările de ceramică și tapiseriile artistei, deci tocmai elementele care explică avatarul Margaretei Sterian, răsfățul ei jucăuș în lumea destul de sobră a trudei artistice. Margareta Sterian a căzut în capcana celor prea dăruiți în toate felurile și deloc înzestrați cu putere de sacrificiu. Ea nu a știut să-și amputeze dureros prea multele tentacule ale curiozității de a face și nu a avut

de profesorul Gusti la Drăguș.

De-a lungul timpului, poezia și folclorul au rămas pasiuni constante; fronda și spiritul critic de la « Contimporanul » s-au pierdut într-o edulcorare aburoasă. Expoziția de la Muzeul de Artă (a doua în ultimii patru ani !), prin caracterul său retrospectiv, demonstrează cu prisosință acest lucru. Vremea portretelor schițate cu o vervă pasciniană, a bîlciurilor animate de o regie virilă a formelor și luminii, vremea peisajelor dramatice, a cabaretelor din Broadway și a mahalalelor fantaste a rămas undeva în spate, în zona unde lecția dură a lui Marcel Iancu își mai exploda încă efectele. Treptat, lumea Margaretei Sterian, o lume energică, telurizată exact cît era necesar pentru o bună ancorare a vervei ironice a decolărilor bruște nici forța proteică de a transforma toate aceste firave excrescențe în rădăcini adînci ale unei personalități unice. Cu lutul și apa, cu petecele de cîrpă colorate prinse în cusături de mărgele artista se exprimă cel mai bine pe sine: solară, lucidă, ironică, stăpînind un infantilism bine mimat, o urîțenie de primă clipă ce se transformă de grabă în plăcerea obiectului situat la îndemînă.

Pictura, iubire inițială și disciplină de maximă seriozitate, nu rezistă acestei diluări a dramatismului, acestei aspirații către o instalare comodă în cochetarea cu demiurgia. Margareta Sterian abhoră disciplina reflexivă și are încredere doar în « spontaneitate ». Odată stabilit cuantumul de talent (geniu), tot ce atinge Midas — creatorul se transformă în obiect al eternității. Așa cum în poezie practica sporadică și impresionantul bagaj cultural nu salvează de mimetism, nici în pictură tenacitatea oarbă nu compensează absența unei (cît de cît) încrîncenări metafizice.

Acest minus e perfect demonstrat, deși involuntar, de apropierea făcută — într-un film pentru televiziune — între pictura Margaretei Sterian și bîlciul de la Brănești — violența, sumbră, sordidă uneori mascaradă a « Cucilor » ce se petrece primăvara într-o zonă limitrofă urbanului. De fapt, între neo-realismul brutal, cu accente polemice, între sărăcia exuberantă a fenomenului Brănești și pictura pufoasă, din vată de zahăr, pe care o expune artista acum, nu există nici o legătură. Margareta Sterian rămîne o slujitoare ideală a literaturii și în imaginile sale. Dacă experiența vizuală face din ea o poetă interesantă și o prozatoare spirituală, imixtiunea clișeelor deduse din cortegiile, nunțile și exuberant-melancolicele circuri adaugă un plus de nemulțumire la cea așternută de culoare și desen. Există însă și cîteva piese noi, chiar foarte, în care se văd tensiunile unor alte aspirații. Peisajele unei Veneții imaginare (și iubite deci puternic), învăluirile aburoase ale unei replici la Turner (de fapt există mai multe lucrări ce amintesc maniera englezului, fiind și cele mai notabile) dovedesc înțelepțirea artistei care trece de la grafica agresivă a tinereții către un cromatism al reveriei.

Demarînd în trombă, Margareta Sterian își continuă drumul în zbor planat, exploatînd și la ora aceasta datele unei personalități plăcute, plurivalente, laborioase.

p. 24

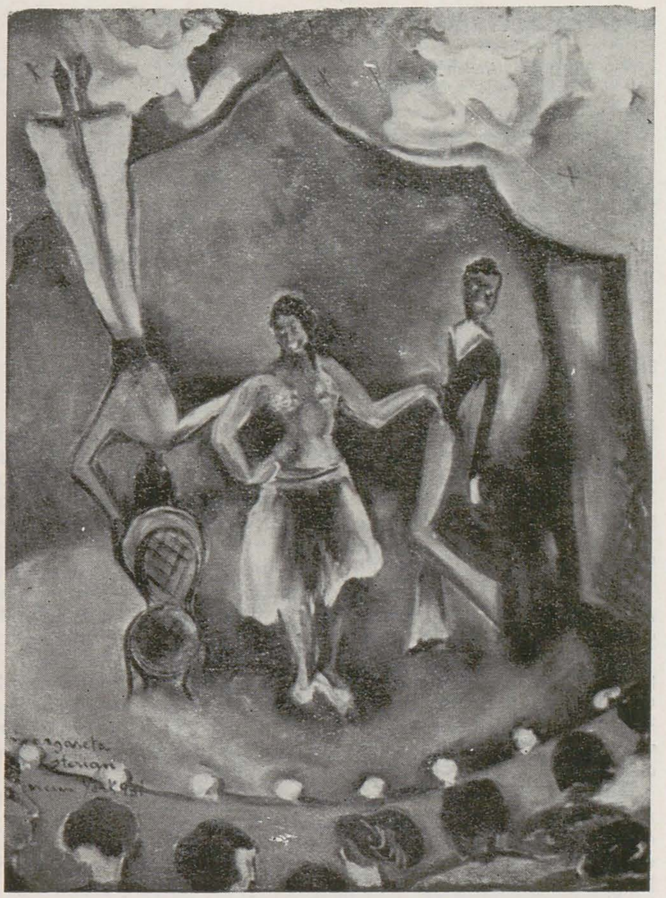
1. Portret de fată
2. Peisaj bucureştean
3. Oraş pe lagună

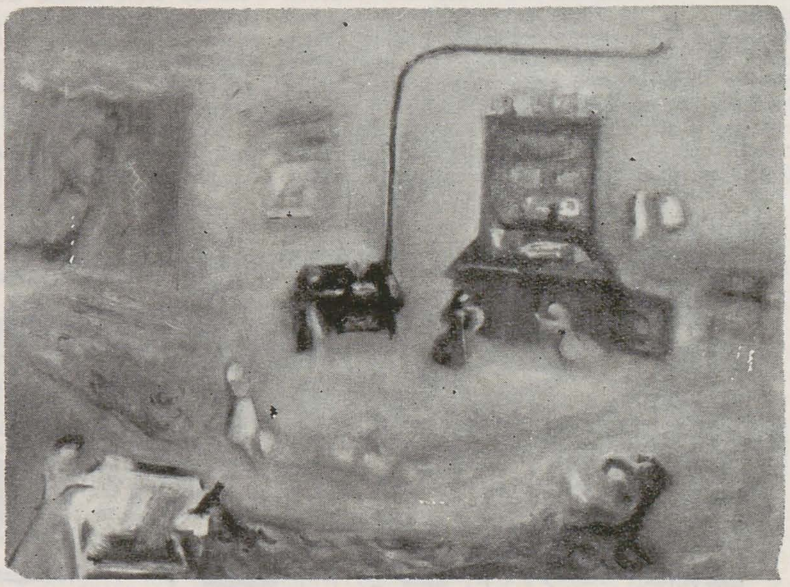
p. 25

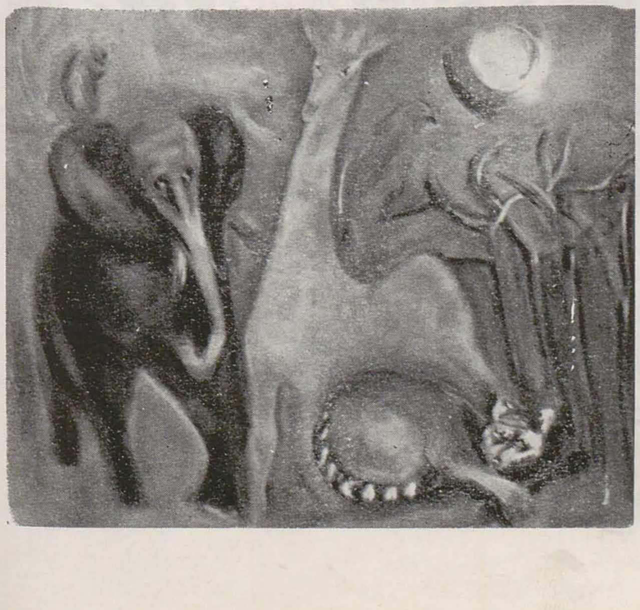
1. Circ cu cai albi
2. Dansatori în Harlem

3. Bachus şi măşti
4. Bucătăria Cleopatrei

5. Bestiar cu elefant
6. Ospăţ cu măşti







gion mihail

adrian guță

Expoziția retrospectivă Gion Mihail (Dalles, mai 1984) încununează cinci decenii de exemplară trudă pe tărîm artistic, între coordonate mergînd de la prezența activă, prin imaginea — atitudine în presă, la pictură, rotunjește neostentativ personalitatea unui adevărat model de artist-cetățean. Studiind cu Ressu (și G. Vlădescu) între 1932 și 1937, Gion Mihail a dobîndit un respect deosebit pentru soliditatea însușirii meseriei, trăsătură pe care și-a cultivat-o neîntrerupt prin travaliu asiduu. Nu doar crede, asemenea profesorului său, în primordialitatea desenului, ci este, în primul rînd, un foarte bun desenator, ceea ce nu exclude (vizibil în pictură) sensibilitatea pentru culoare. Opera septuagenarului — azi — artist — a crescut sub ochii celor mulți, în paginile cotidienelor și în focul « momentului » social-politic, ori în liniștea atelierului, decantînd viziunea ilustratorului (întorcîndu-se adesea tot către publicul larg prin intermediul cărților) asupra unor jaloane importante din literatura română și universală. Retrospectiva de la Dalles ne dezvăluie și un interesant reporter de călătorii, ale cărui note de drum — desene acoperă arii de cultură și civilizație, tipologii umane din două continente. Acestor genuri componente ale unei bogate opere grafice li se adaugă, incluse în același tip de vocabular plastic, lucrări ce pornesc de la alte surse de inspirație — notabilă predilecția pentru oamenii și locurile din Țara de Sus (Oașul ca reper geografic preferențial), sau pentru lumea circului, aceste două « teritorii » fiind investigate artistic de mijloace consonante cu ele, respectiv prelucrarea stilisticii folclorice și « simpatia » cu un fel de expresionism de nuanță comică, chiar cu un vag suprarealism. Pe de altă parte, în această expoziție artistul prezintă pentru prima dată un grupaj de picturi, « secțiune » clar constituită vădind intenționalitatea lui Gion Mihail de a fi considerat, în dialogul cu publicul, nu doar grafician, ci și pictor; certamente, retrospectiva la care ne referim definește un complex creator de frumos în cîmpul artelor plastice bidimensionale. Artistul s-a afirmat întîi (activitatea publicistică începută în 1934, cu toată energia, dăruirea și incisivitatea celor 22 de ani) prin caricatură, desen și afiș, colaborînd la ziare și reviste importante ale vremii, precum « A.B.D. », « Le moment », « Adevărul », « Dimineața » etc. Satira la adresa vieții politice românești din decada de pînă la Eliberare și repetatele semnale de alarmă împotriva ascensiunii fascismului pe plan mondial, lansate cu aceleași arme tăioase ale caricaturii ce dobîndeau însă gravitate și vizionarism în desenele sale, sînt două trăsături artistice și în același timp de angajament politic-social care fac din Gion Mihail un reper de neocolit în istoria graficii noastre militante dinainte de 23 August 1944, alături de Aurel Jiquidi, Ion Anestin, B'Arg, Iosif Ross ș.a. (ne referim doar la cei care au făcut din caricatură un protest cu largi implicații). Gion și-a consolidat poziția de comentator social și caricaturist respectat și așteptat în presă prin colaborarea — în pagina I, cu desene format mare sau serii de dimensiuni mici — din 1946, la « Națiunea » lui George Călinescu (exemple și în expoziție), publicație de orientare democratică ce reflecta marile prefaceri revoluționare care schimbau înfățișarea patriei. Artistul își desăvîrșea astfel evoluția ideologică progresistă, angajîndu-se prin forța exprimării graficii publicistice, de mare tiraj, în construcția socialistă. Distincții recente afirmă continuitatea vervei umoristice a autorului, caricatura fiind pînă azi, orice s-ar spune, un gen emblematic în creația sa.
Gion este un fin observator și are capacitatea de a-și tipologiza personajele, de a le face reprezentantele unei categorii sociale sau ale unui caracter. Nu folosește modele, ci memoria sa vizuală deo-

p. 26
1. Portret
2 Sfat în Ţara de Sus

în timp (1969, 1979, 1983) în tehnici diferite (gravură în lemn, tempera), cu o neştirbită coeziune stilistică; trimiterea este evidentă de fiecare dată spre expresivitatea dialogului net, « decupat », în alb şi negru al xilogravurii populare, lucrările lui Gion avînd un marcat şi abundent (spre baroc) decorativism în tratarea vestimentaţiei, un expresionism al figurilor amintind păpuşile de bîlci, sau mai general prezenţa umană stilizată, geometrizată, decorativă din scoarţele ori de pe vasele ţărăneşti (« Oşeni », « Pastorală », « Sfat în Ţara de Sus », « Nuntă la fotograf »). Ne mulţumim să adăugăm la o precizare anterioară care însoţea pe cea referitoare la inspiraţia din şi prelucrarea folclorului, cîteva exemple ilustrînd apropierea de nuanţă expresionist-comică şi timid suprarealistă de lumea circului: « Dresură » (tuş peniţă, 1982), « Circ » (tuş peniţă, 1982) vădind mai mare libertate a liniei, o evadare spre modernism, şi « Bună dimineaţa » (xilo, 1969), « Figuranţi » (xilo, 1969) — sugestiile zonelor dur tranşate de alb şi negru,

3. Ilustraţie la « O noapte furtunoasă »

4. Ilustraţie la « Craii de Curtea Veche »

sebită prelucrează realul şi apoi creează. Acest fel de demers artistic are însă în spate un imens număr de schiţe pe diverse teme. Desenele de călătorie — cele din Egipt (1961) de exemplu — sînt în fond, şi ele, un valoros laborator, impresii şi studii metamorfozate în lucrări de sine stătătoare; tuşul sau cărbunele, tehnici minuite rapid şi revelînd forme sintetic definite, totuşi punctate nu o dată de amănunte semnificative, ţes o atmosferă, o ambianţă proprie locurilor descrise, animate de un factor uman bine individualizat şi circumscrise uneori de arhitectură specifică; unele exemple constituie veritabile portrete sau studii (cu variante) de portret, paginate ca atare, altele — peisaje (urbane de obicei — v. şi « Imagini din U.R.S.S. » — 1960).

Virtuozitatea portretului esenţial, fizic şi de caracter, şi-a format-o artistul, în bună măsură, în focul şarjelor satirice. Personajele de un grotesc neexagerat însă expresiv, obţinut prin deformarea unor trăsături fizice ce trădează anumite deficienţe morale şi de comportament, personaje de notabilă varietate tipologică însă purtînd o pecete stilistică inconfundabilă, sugerează structural (interesantă confluenţă a construcţiei, ce se întîlneşte pe alt « diapazon » şi la Aurel Jiquidi) apropierea de « fauna » umană din opera lui I. L. Caragiale; este aceasta o posibilă explicaţie a faptului că Gion Mihail se numără printre cei mai buni ilustratori ai « Momentelor şi schiţelor » autorului « Nopţii furtunoase » — altă bijuterie literară pe care graficianul a vizualizat-o remarcabil (anii '50).

De consemnat este efortul aprofundării textului de către artist, procesul în urma căruia el reuşeşte să fie mereu altul funcţie de opera ilustrată şi să dea creaţii originale. Un exemplu ar fi « Svejk » (1974), nedescinzînd din modelul creat de Josef Lada, dar am aminti în special ilustraţiile la « Craii de Curtea Veche » (1979—1983): graficianul a recreat cu subtilitate lumea ivită de capodopera lui Mateiu Caragiale, acel univers caleidoscopic mozaicat şi totodată cu parfum unic, Bucureştiul balcanic şi occidental într-un amestec indicibil şi scăldat într-o atmosferă pigmentată de « mal du siècle » (cronologic e vorba de începutul veacului XX); simbolismul trece din proză în ilustraţii, proporţiile personajelor şi ale lucrurilor contrazic nu o dată firescul; o anume incertitudine a planurilor narative şi pur plastice se face simţită, linia este evocatoare deşi descriptivă, formele se nasc uneori unele din altele şi au imponderabilitatea fumului, a basmului; ce lume diferită de a celui ce ne-a dăruit « Scrisoarea pierdută », ce diferite abordările lor grafice de către acelaşi plastician — deşi, interesantă şi în fond logică asemănarea tipologică a unor figuri groteşti ce se perindă în secvenţele « Crailor » (tuş pe pînză), cu cele din « Momente şi schiţe » — lumea nu se schimbase chiar aşa mult din vremea tatălui în a fiului şi nici operele lor nu-şi refuză absolut orice punţi de legătură.

Am insistat asupra ilustraţiilor la « Craii de Curtea Veche » pentru că ni se par un capitol însemnat în creaţia lui Gion Mihail. Alte coordonate stilistice — monumentalitate, dramatism, elocvenţa simplităţii gesturilor şi ductului liniei — definesc « paralela » vizuală (tuş) la « 1907 » de Arghezi (1955), precum umorul şi amănuntul pitoresc la « Basme româneşti » (1973), ca să încheiem exemplificările din această sferă de activitate a artistului.

Punctam la început sursa de inspiraţie folclorică: oameni şi obiceiuri din nordul ţării, construiţi plastic din recurgerea la o stilizare izvorîtă din arta populară prelucrată modern; tema se repetă modelajul haşurat al figurilor furnizează altă variantă de expresionism.

Spaţiul nu ne permite să ne mai referim, în ce priveşte opera grafică a lui Gion, decît la portrete, dintre care cele în laviu au prospeţime şi reuşesc din cîteva tuşe, din sugerări de volume şi conture prin jocul urmei şi petei de tuş cu albul suportului, să fixeze fizionomii şi caractere.

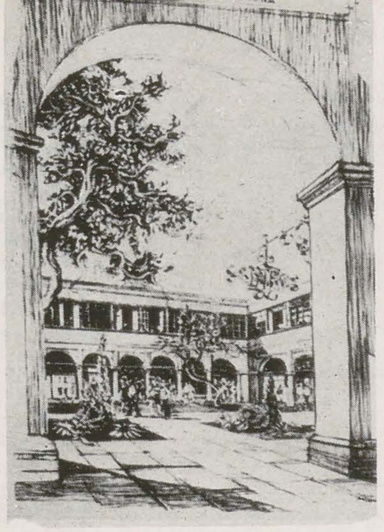
Pictura, care, ne relata artistul, este de fapt o veche preocupare a sa, abordează compoziţia, natura moartă, portretul şi peisajul; lucrările sînt îndelung elaborate, armătura construcţiei prin desen fiind uneori doar secondată de culoare, alteori cromatica, dobîndind oarecare autonomie, se desfăşoară în armonii îndrăzneţe. Mai des decît intenţiile de plasticitate, această pictură răspunde sintetismului bidimensional — culoarea este totuşi vibrantă, potenţată de suprapuneri; în unele cazuri interesului pentru volum, minim aşadar, îi este preferat cel pentru ritmica suprafeţelor, a formelor în general (« Căluşari », ulei pe carton, 1978). Mesajul simbolic este uneori dublat de o esenţializare a trăsăturilor personajelor şi de accentul pe decorativismul formelor şi al dialogului cromatic (« Menestreii », ulei pe pînză, 1983).

Important reper expoziţional al vieţii culturale bucureştene 1984, retrospectiva Gion Mihail depune mărturie despre neobosita şi atît de variata activitate artistică, ce numără deja cinci decenii, a unui om de excepţie civic şi ca onestitate de breaslă, un povestitor plin de farmec — amintirile lui despre oameni şi fapte de cultură în România de la jumătatea anilor '30 încoace ar merita să fie consemnate, publicate şi eventual ilustrate de. . . Gion (artistul a realizat, menţionăm, portretele unor personalităţi ale spiritualităţii noastre moderne şi contemporane).

cronică

recitirea arhitecturii tradiționale

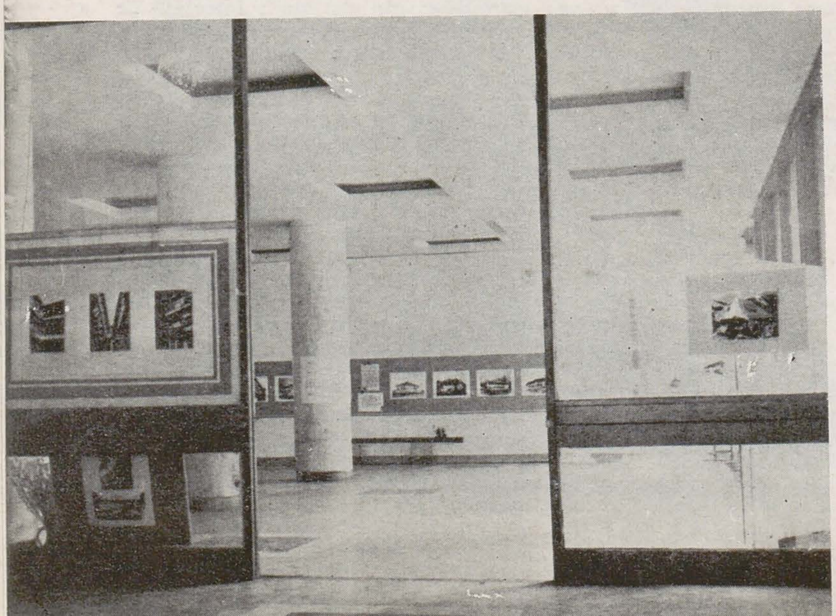
mihai ispir

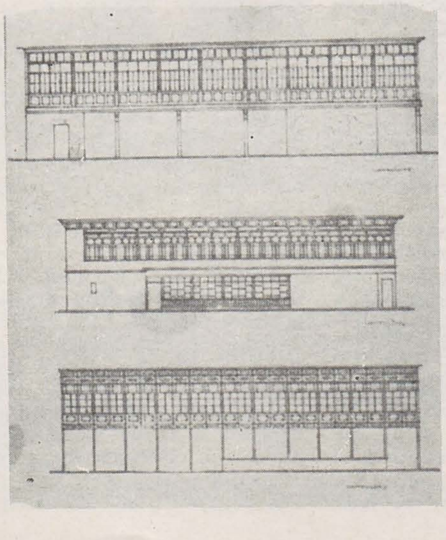


O expoziție într-un fel retrospectivă a pus în lumină recent, în sălile Institutului de Arhitectură, activitatea de restaurator, teoretician și istoric de artă a arhitectului Constantin Joja. Fotografii, desene, planșe de concepție, texte, într-o panotare discretă, dar echilibrată cu acel simț al nuanțelor ce trădează ochiul profesionistului, au sintetizat laolaltă o muncă de decenii, migăloasă, tenace și rodnică, materializată în proiecte realizate, studii, articole și eseuri avînd toate un numitor comun: arhitectura *tradițională* românească. Termenul, pentru unii poate cam vag, are pentru arhitectul Joja o semnificație precisă. Este vorba de arhitectura vernaculară urbană a secolelor XVIII—XIX, pe care Constantin Joja o socotește păstrătoare a unor tradiții specifice, preluate de la construcțiile populare rurale și adaptată tramei orașului modern. Am sublinia mai întîi valoarea documentară deosebită a acestei prețioase arhive strict legate de munca restauratorului. Fotografiile (pregătite în vederea unei noi cărți), sînt doar o mică parte din ceea ce Constantin Joja a adunat de-a lungul unor decenii, împreună cu echipa de cercetători pe care a condus-o la Institutul de Istoria Artei, în cadrul unor campanii de documentare întreprinse în aproape toată țara. L-au interesat pe arhitect, alături de edificiile bineștiute, și cele anonime, trecute de obicei cu vederea, rămase într-un nedrept anonimat. Hanuri vechi, case de tîrgoveți, case cu prăvălie, o întreagă « populație » de clădiri, restituind complexitatea unui univers urban al secolelor trecute. O arhitectură dezvăluind calități plastice nebănuite și care, pentru cine are răbdarea să o descifreze, oferă soluții de interes strict contemporan. O arhitectură, și totodată un *concept arhitectonic* pus în lumină sistematic abia datorită unor cercetători ca Paul Petrescu, arh. Constantin Joja, sau prof. arh. Adrian Gheorghiu, care s-au aplecat asupra acestui strat mai puțin valorificat al substanței istorice urbane, deslușindu-i rădăcinile, ramificațiile și mutațiile în cadrul evoluției formelor și stilurilor. În cazul arhitectului Joja, investigația a avut și o finalitate concretă, între altele în restaurarea hanului Manuc și în proiectele pentru Hanul cu Tei, clădiri ce au intrat cu atît succes în circuitul vieții bucureștene. Hanul Manuc în varianta actuală este una din cele mai remarcabile realizări ale școlii de restaurare românești.

Uriașa documentație strînsă de Constantin Joja și-a vădit pe deplin roadele. Clădirea fostei case domnești, pridvoarele și galeriile și-au redobîndit, fiecare în parte, personalitatea; detaliile relevate de cercetare au fost fericit integrate în ansamblu, iar piesele noi s-au alcătuit cu spirit de finețe, și cu un simț al proporțiilor și materialului ce nu poate rezulta decît dintr-o cunoaștere în adîncime a spiritului arhitecturii urbane românești specifice. Or tocmai revelația acestui spirit a constituit și scopul demonstrației prin imagini prilejuite de expoziția comentată. Clădirea cu geamlîc (element rezultat din închiderea cu geam a pridvorului țărănesc) devine pivotul acestei demonstrații, care propune arhitecturii contemporane modele coerente ivite din tradiția construcțiilor autohtone. Sesizantă în atari prototipuri este pendularea neîntreruptă între tradițional și modern, compatibilă cu climatul unei epoci (sec. XVIII—XIX) în care se făceau simțite efectele internaționalizării noilor stiluri (de la neoclasicism la eclectism) și chiar ale primei ere industriale, aflate în plin avînt. Încîntătoare sînt, de pildă, dantelăriile feroneriilor sau modilioanele de metal ale balcoanelor alăturate austerului geamlîc și fațadelor tencuite, pe cîmpul cărora se deschid arcade sau înfloresc pilaștri.

« Valoarea plastică a unei arhitecturi și monumentalitatea ei nu crește nici cu dimensiunea, nici cu soliditatea ei, nici cu frumusețea, scumpetea și raritatea materialelor întrebuințate, » scrie Constantin Joja, adăugînd că « numai contrastele de lumină și umbră, rafinamentul gîndirii și sensibilității arhitecturale, spiritul de finețe și de poezie, muzicalitatea ritmurilor și a proporțiilor, finețea structurii pe care arhitectul este chemat să o exprime, pot da valoare operei mari sau mici. » Despre arhitectura țărănească, Joja notează, și demonstrează prin imagini, că este « arhitectura elementelor fine de susținere acuzînd construcții aproape aeriene în care umbra este materialul principal. Soliditatea parterului și fragilitatea etajului sînt îmbinate în pălimarul cu forme înnoite în fiecare vale. Acoperișul de șindrilă nu o apasă, albul spoielii de var nu o face agresivă. » Aceleași valori aparțineau și clădirilor cu geamlîc ce dădeau, în veacurile trecute, aspectul dominant al orașelor românești, fiind totodată socotite, de Constantin Joja, stimulative pentru creația arhitecturală prezentă: « Închiderea cu geamuri a pridvorului românesc putea să ne fi adus încă din secolul al XIX-lea printre promotorii arhitecturii moderne. » Afirmația e întregită de o serie de schițe prin care ni se sugerează, practic, analogiile și tranzițiile posibile între regimul modulat al geamlîcului, generînd variate soluții de alternare a umbrei zonelor vitrate și luminii suprafețelor calme, și rezolvările cele mai expresive ale « stilului internațional » al betonului armat, de la *peretele-cortină* pînă la jocul volumelor și consolelor. Se încearcă astfel strămutarea arhitecturii populare urbane dintr-un regim « minor » într-unul « major », ca o soluție de regenerare a « stilului internațional » însuși de realizare firească a doritei



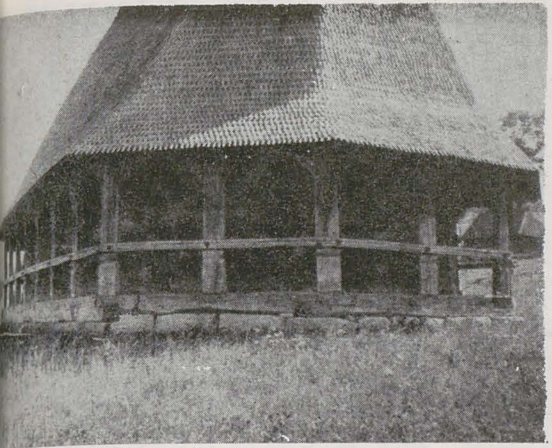
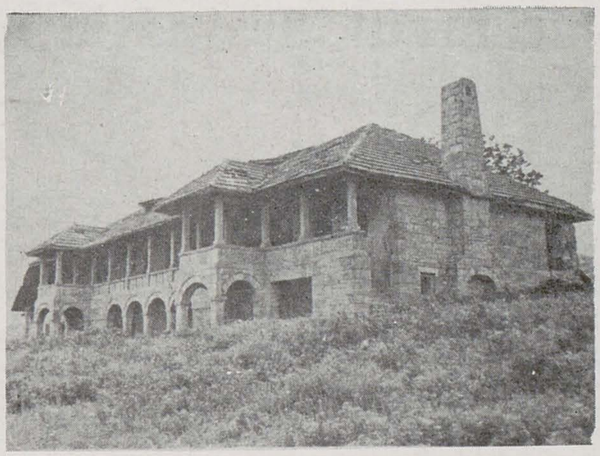


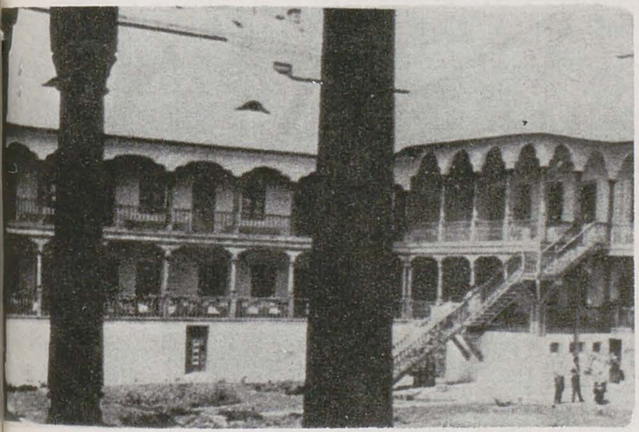
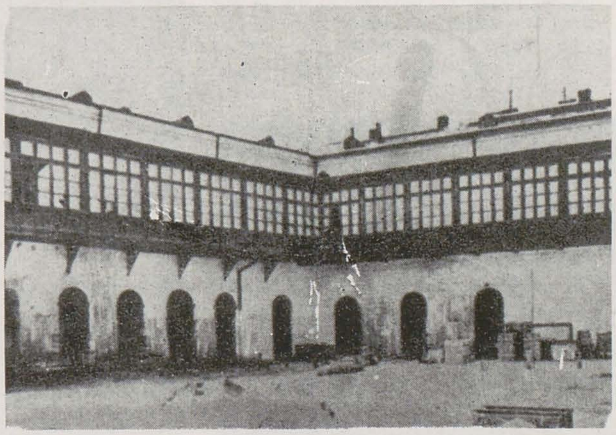
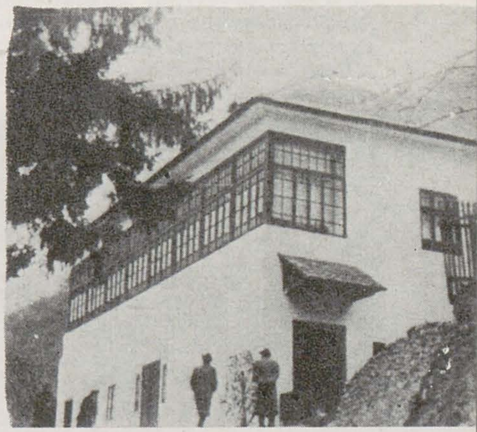
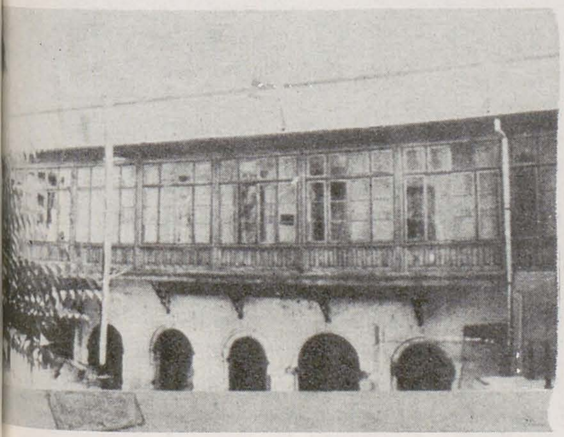
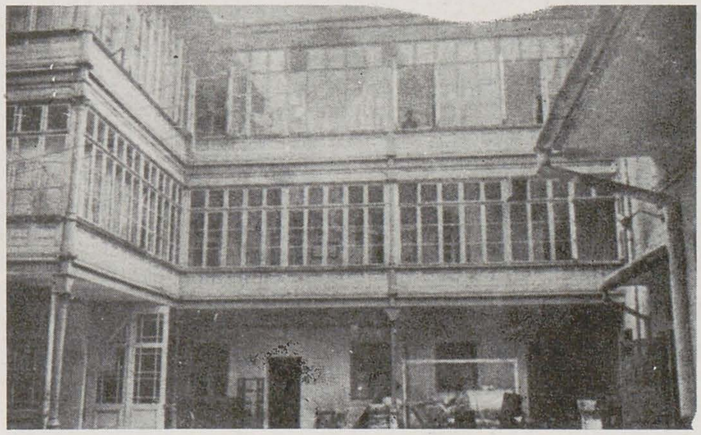
p. 28

1, 2. CONSTANTIN JOJA; VASILE MARCU: Proiect de restaurare Curtea Veche
3. Aspect din expoziție
4. CONSTANTIN JOJA: Case din Pitești

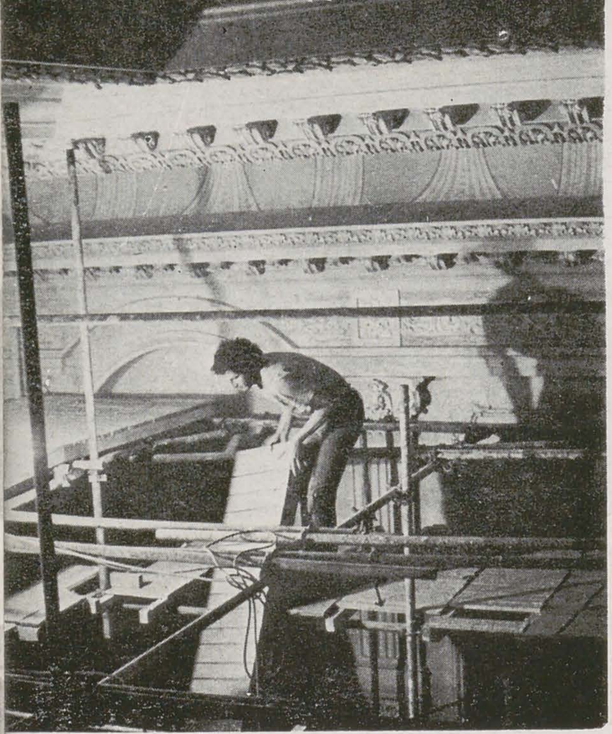
p. 29

1. *Biserica lui Horea, Muzeul etnografic Cluj-Napoca*
2. *CONSTANTIN JOJA: Conac în Năeni (Prahova)*
3. *CONSTANTIN JOJA: Casă în Beiu (Teleorman)*
4. *Casă în Olănești*
5, 6. *Hanul Manuc*
7, 9. *Hanul Brâncoveanu, Calea Moșilor nr. 33*
8. *Stăreția Nămăești (Câmpulung)*
10. *Casă în Timișoara*
11. *Casă în București, str. Mendeleev nr. 31*

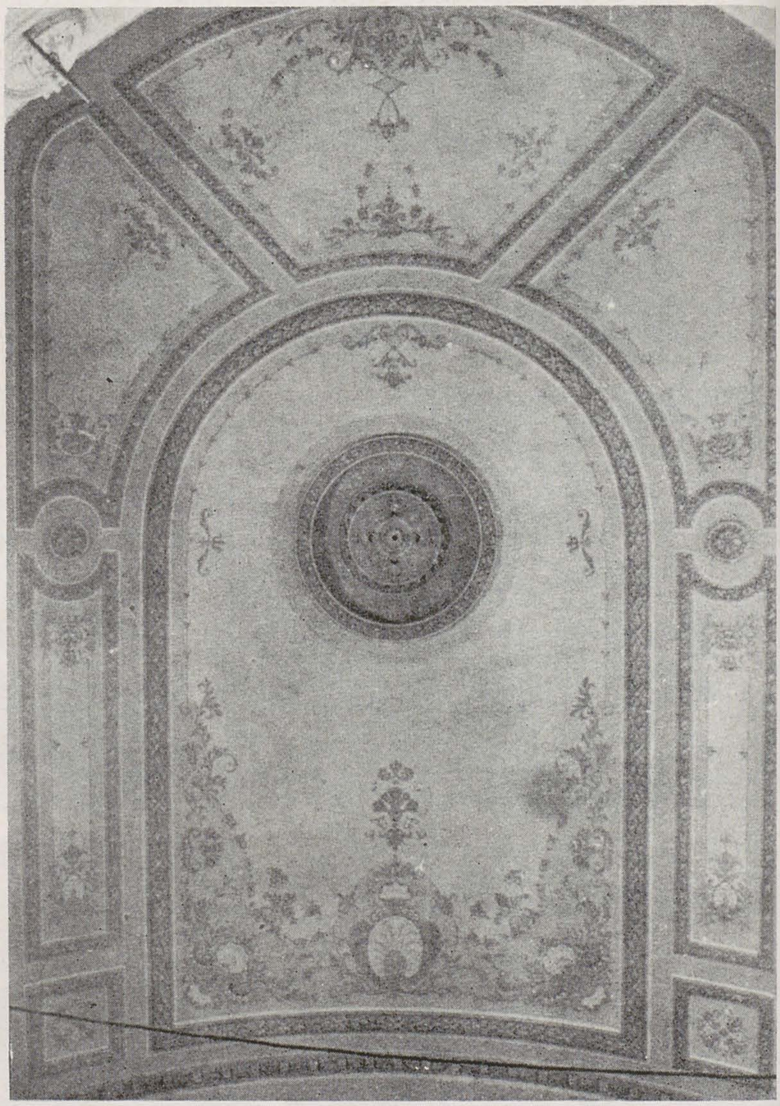






sinteze dintre specific și modernitate. Chiar arhitectul Joja demonstrează posibilitatea unor readaptări ale arhitecturii populare, de data aceastea rurale, în proiectele sale realizate de vile, unde spiritul arhitecturii țărănești e înțeles în profunzime și nu minat prin preluarea unor simple elemente decorative. Expoziția afirmă încă o dată o teză originală despre specificul arhitecturii autohtone și aruncă o lumină lămuritoare asupra coerenței unui demers critic teoretic și practic, al cărui scop este reconsiderarea unui patrimoniu construit de o însemnătate culturală indiscutabilă. Așteptăm, astfel, cu sporit interes viitoarea carte a arhitectului Constantin Joja, față de care expoziția discutată a avut, între altele, și rolul unui preambul.

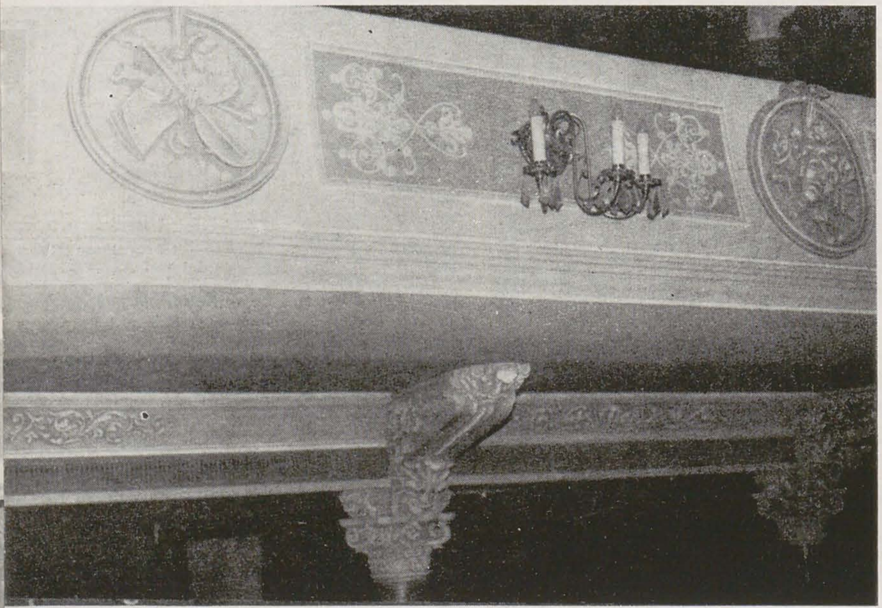


teatrul dramatic «maria filotti» din brăila

olga bușneag



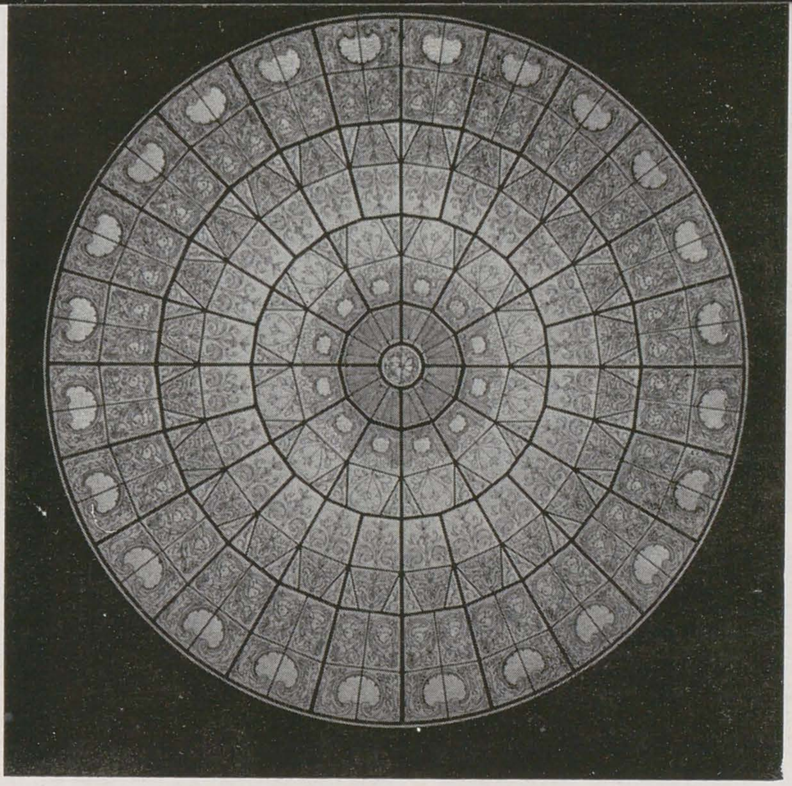
Brăila — oraş care nu și-a pierdut încă identitatea — te cucerește printr-o discretă dar pregnantă personalitate ce contrazice gigantomania multor așezări urbane. Nucleul istoric, conservat intact și transformat în zonă pietonală, vorbește despre o altitudine a gustului arhitectural al localnicilor, despre plăcerea de a trăi, despre o anume indicibilă tihnă orientală. Fronturile stradale din această rezervație arhitectonică evidențiază o fericită, prelungită viață a barocului în orașul lui Panait Istrati.



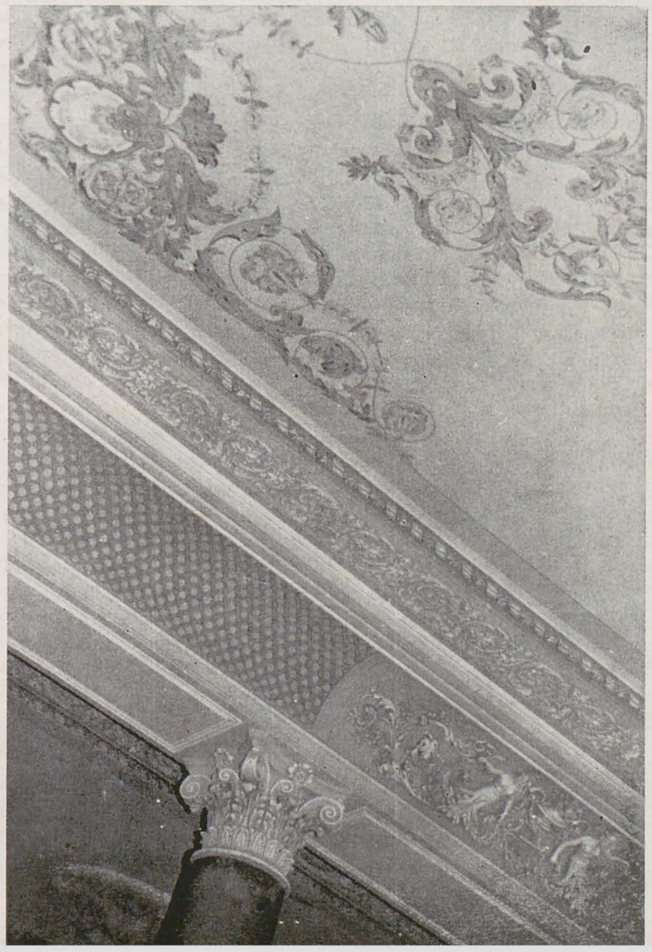
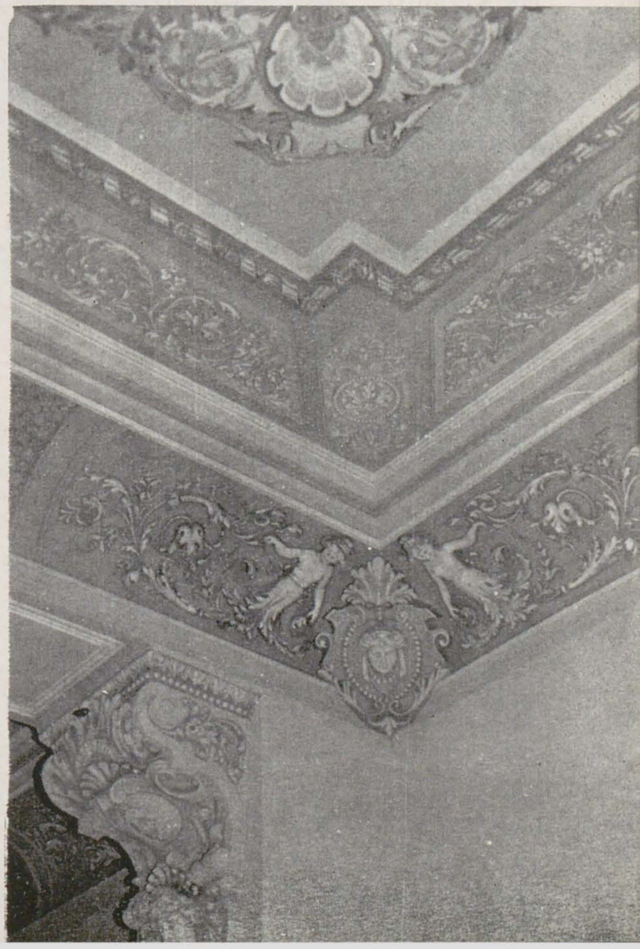
Opulența decorului în stucatură și sofisticata feronerie a balcoanelor fac să triumfe plasticitatea fațadelor, dăruindu-le o vivacitate care solicită mereu ochiul cu mici, neașteptate și încîntătoare surprize. Compoziția arhitecturală a centrului istoric este întregită de o grădină publică în care străjuie — subtilă «potriveală» — un ceas baroc, dăruit obștei — cum glăsuie inscripția — în anul 1909 de Petru Naum. Singura stridență — verticala agresivă a noului hotel «Traian», impostat neinspirat în careul de construcții care dă ocol grădinii publice. În general, însă, noile cvartele de locuințe au fost amplasate în zonele limitrofe, încît Brăila ar putea constitui un fericit studiu de caz în ce privește continuitatea și heterotopia. «Fortuna labilis», destul de nestatornică de-a lungul secolelor cu acest oraș, i-a dăruit acum edili înțelepți și inimoși, care-l iubesc și-i apără patrimoniul de arhitectură. Din grija lor și cu sprijinul forurilor superioare și al localnicilor s-au inițiat acum trei ani operațiile de restaurare și reamenajare ale vechiului teatru municipal «Maria Filotti»,* operații încredințate plasticianului Virgil Mihăescu. În această acțiune, în care au fost angajate virtuțile sale de monumentalist, sculptor și decorator, Virgil Mihăescu (căruia îi aparține viziunea marelui, concepția de ansamblu), a

* Se cuvine a preciza: teatrul reamenajat va include trei corpuri de clădiri: fostul teatru municipal, fostul cazino și fosta farmacie Berechet. Actu lul ''partiu'' include: sală de spectacol cu 400 de locuri; sală studio cu 160 de locuri; sală de festivități,cinci foaiere; o curte interioară monumentală și diferite anexe necesare funcționării spectacolelor

Echipele care au participat la proiectare, și execuția diferitelor lucrări:
PICTURA ● Sala de spectacol: **Nicolae Moldoveanu, Ioan Mițurcă, George Firică**; foaiere (4) și scara monumentală: **Virgil Mihăescu, Anca Szönyi, orin Dumitru, George Firică, Marian Rotaru**; foaier intrare și curtea interioară: **Virgil Mihăescu, Nicolae Moldoveanu, George Firică**; frontoane uși: **Virgil Mihăescu, Anca Szönyi. VITRALII** ● cupolă și panouri în holul monumental: **Virgil Mihăescu, Ion Stendl. STUCATURA** ● Holul monumental, foaiere, fațadă: **Virgil Mihăescu, Mihai Istudor. BASORELIEFURI FAȚADA** ● **Virgil Mihăescu, Mihai Istudor, Costel Badea. ELEMENTE CERAMICE ORNAMENTALE PENTRU FAȚADA FOSTEI FARMACII** ● **Dumitru Rădulescu. CORPURI DE ILUMINAT: Virgil Mihăescu. CORTINA: Val Munteanu. FERONERIE: Gh. Pavel, Mircea Enache.**



colaborat, în diferite etape, cu diferite echipe de proiectanți și realizatori. Activitatea desfășurată de el în vederea restaurării și ambientării Teatrului din Brăila se caracterizează prin *unitate de viziune*, prin *integrarea fericită a elementelor noi în ansamblul arhitectural existent*. Departe de a contraveni stilului clădirii, (baroc tîrziu de sfîrșit de secol XIX), noile intervenții îl exaltă, îl punctează, creînd nuclee inedite de spectacol optic. Astfel ornamentele de stucatură patinată, concepute într-o viziune personală, grefată pe puținele elemente martor, agrementează toate spațiile interioare ale celor trei corpuri de clădiri reunite. Dacă inițial exista un singur motiv ornamental, acum au fost create modele noi, bazate pe elemente florale, vegetale (vrejuri, frunze de acant), scoici, măști, personaje alegorice, elemente consonante cu spiritul arhitecturii. De asemenea, plafonul sălii de spectacol (care în versiunea primă era nedecorat) a fost diviziat prin benzi și chenare de stucatură în casetoane, iar friza care înconjoară balconul a fost agrementată cu medalioane emblematice, evocatoare pentru arta spectacolului.
Propunerea și, ulterior, proiectarea și executarea unor decorații în frescă «al secco» (inexistente în prima versiune a clădirilor) a pus într-un dialog expresiv, de mare efect, valorile tactile ale stucaturii cu valorile vizuale ale picturii. Ornamentele pictate retranspun, simplificat, elemente de stucatură, reluînd, în spiritul și tehnica altei discipline motivele florale, fitomorfe și alegoric-umane. Pictura și stucatura se subliniază reciproc, conferind interioarelor distincție și un fast potolit, de rară noblețe. Nimic redundant, nimic din excesivitatea ornamentală a barocului, totul fiind temperat, în concordanță cu interpretarea autohtonă a stilului: un baroc în manieră românească. Coloritul discret, stins, de semitonuri al elementelor modelate și pictate se integrează și el notei generale de baroc «bine temperat». Lucrările în frescă au conferit sălii de spectacol o exuberanță neașteptată; ele înviorează plafonul, dinamizînd casetoanele create prin stucatută, și îmbogățesc friza din jurul balconului, flancînd medalioanele în basorelief cu însemnele artei teatrale. În holul monumental fresca a împodobit cu frunze de acant scafele, iar în foaiere, tavanele și frontoanele de deasupra ușilor au fost și ele ornate cu motive legate organic de sistemul de decorație în stuc, totul subsumîndu-se unei structuri cromatice unitare (alta în fiecare foaier).
Una dintre inițiativele fericite ale lui Virgil Mihăescu a fost și aceea de a transforma un anodin spațiu de legătură dintre două corpuri de clădiri într-o curte interioară de o somptuozitate monumentală. La anvergura spațiului contribuie esențial cupola acoperită de vitralii, din păcate obturată parțial de o scară de marmură cu balaștri, cam excesivă și brutală (proiectul ei nu aparține colectivului condus de Virgil Mihăescu). Decorul vitraliilor reia, într-o formă nouă, aceleași semne ornamentale întîlnite în decorul pictat și cel modelat în ipsos, amplificînd cu magia sticlei colorate acest fastuos «patio». Corpurile de iluminat (bronz și cristal) din sala de spectacole și foaiere (tot o propunere a lui Virgil Mihăescu), amintind prin somptuozitatea lor candelabrele Ermitajului leningrădean, întregesc opulența rafinată a interioarelor.
Basoreliefuri subtil modelate în praf de piatră (coșuri cu flori și fructe dispuse în trei panouri verticale paralele; o friză cu șapte personaje alegorice; cîte o figură alegorică în fiecare din cele două frontoane laterale) animă viața fațadelor principale. Alături de vasta lor suprafață gri, construcția fostei farmacii Berechet (cam în pripă restaurată) cu încîntătoarele sale ornamente ceramice, adaugă un pitoresc și inedit accent colorat. Toate aceste operații care conjugă arhitectura cu pictura, artele decorative și sculptura, evidențiază *gîndirea unitară* care a stat la baza lor. Proiectul de restaurare și ambientare a vechiului teatru brăilean, conceput de Virgil Mihăescu într-un spirit integrator, în care *tradiția este pusă în valoare și revitalizată prin elemente noi, angajează unitate de concepție și fermitate în coordonarea unor operații complexe și delicate.*

jurnalul galeriilor

mihai drișcu

Dan Băjenaru (Orizont)

La 58 de ani de la debut, pictorul Dan Băjenaru (născut la Pitești, în 1900, în 1927 bursier la școala română de la Fontenay aux Roses, din 1929 societar al asociațiilor « Grupul nostru » și « Tinerimea artistică », între 1934 și 1945 de șase ori premiat la saloanele oficiale; producția sa artistică a făcut obiectul a numeroase expoziții personale: o indicație despre tempo-ul său creator avem din simpla lectură a cronologiei conținute de micro-albumul apărut în 1974 — în 1943 expoziție personală la Dalles, în 1944 expoziție personală la Ateneul Român, în 1947 expoziție personală la Ateneul Român, în 1948 expoziție personală la Dalles) dovedește o foarte tinerească hărnicie, capitolul « retrospectivă » fiind extrem de redus. Și acum, Dan Băjenaru expune portrete, peisaje, nuduri, naturi statice cu flori, compoziții cu figuri. Să observăm totuși că excesul cantitativ, o înghesuială ce ține de ticurile « vechiului stil » de etalare bruiază oarecum ansamblul unor pînze colorate cu o exuberanță, repet, foarte tinerească, astfel că unul din amintitele repere cronologice, o compoziție de la Baia Mare, din deceniul trei, pare pictată de o rudă cu mult mai bătrînă.

« Putem spune — nota Nicolae Argintescu-Amza — iar afirmația își menține valabilitatea și după un deceniu — că problematica picturală a lui Dan Băjenaru rămîne ori preimpresionistă, ori paralelă cu impresionismul . . . « tradiționalismul » său de viziune *beneficiază de complexul accent al sincerității absolute*, prin ea însăși inovatoare, care, chiar cu unele aparente sau reale stîngăcii, *rămîne supremul gir al culorii de confesie artistică* (sublinierile aparțin lui N.A.A.), care, cu aceeași ocazie, constata, prevăzînd parcă evoluția viitoare a autorului, faptul că « subordonarea totală față de accentul vibrației afective în tema picturală i-a întărit, poate prea mult, cultul spontaneității ».

În pictura lui Dan Băjenaru putem găsi un exemplu de îndelungată coexistență între datele tradiției autohtone antebelice și o continuă, mereu împrospătată emoție în fața bogăției realului.

Narcis Teodoreanu (Orizont — atelier 35)

Din chiar simplul fapt că în prima sa expoziție personală Narcis Teodoreanu apelează la un număr de constante, de « teme date », de prototipuri abstracte, de modele clasificabile, putem deduce o *viziune categorială*, provenită dintr-o certă *opțiune clasică*, desigur, cu tot ce presupune aceasta în cîmpul practicii sale artistice: evidenta aspirație spre sinteză, disciplinarea tendințelor divergente, supunerea la regulile jocului », încadrarea într-un sistem, printr-o formulă *echilibrată*, *lucidă*, vizînd *impersonalul*, *obiectivul*, *inteligibilul geometric*. G. Călinescu scria chiar despre « interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar ». Și Narcis Teodoreanu tratează « teme unice, doar ușor variate », preferă să opereze cu « imagini ne variętur » în care « te izbește arhitectonicul »: el expune lucrări din bronz, din piatră, din ceramică, majoritatea subsumabile categoriei « plastică mică », ce sînt reveniri asupra ideii de *sarcofag*, de *stelă*, de *stuppa* sau de « *rezumat* » *de edificiu* — un fel de monument compact, plin, pentru « golul » conținut de arhitectură. Atmosfera generală produsă de sculpturile lui Narcis Teodoreanu se desfășoară nu atît în sensul tensiunii tragice evocate de Vasile Pârvan, cît mai ales ea respiră « liniștea de cuget a românului, nealarmarea la accident, încrederea și rudenia cu realitățile veșnice sau numai cu simbolurile ideii de veșnicie » de care vorbește Vl. Streinu. Austeritatea viziunii este prompt servită de cunoștințe artizanale (de exemplu ne gîndim la bronzurile cu suprafețe-oglindă ca « hieroglifă a adevărului », dar și ca transpoziții de spații inexistente). În sculptura lui, Narcis Teodoreanu evoluează în sensul cunoscutului precept brâncușian: « Simplitatea este o compexitate rezolvată ».

Alexandru Ciutureanu, Sergiu Dumitrescu, Gheorghe Marcu, Mircea Popescu (Orizont — atelier 35)

Evaluarea intențională a muncii celor patru expozanți trebuie să pornească de la cîteva constatări: în acest moment, ei sînt adepți ai *muncii de echipă* și ai *comportamentului proiectual*. Și ei participă la « dilatarea », la cuprinzătoarea operațiune actuală de transformare a sculpturii din compoziție de volum — ca « obiect fetișist » unic — în elaborare a spațiului unui *ambient*, care nu are o definiție rațională sau geometrică, ci se concretizează într-un ansamblu de relații și interacțiuni între realitatea psihologică și realitatea fizică.

Prin cîmpul lor de investigație ei se alătură acelor plasticieni pentru care, asemenea lui Robert Morris, « produsul terminat nu mai este finalitatea artei »; chiar expoziția apare ca o provizorie, adică mereu perfectibilă « repetiție » în vederea fluxului artei lor către spațiile deschise. (Să observăm că expoziția conține, în subsidiar, și o propunere închegată, coerentă, pentru un simpozion de sculptură care nu ar fi o însumare de entități, de « piese individuale, o acumulare de elemente disparate). Între ideație și execuție, *flexibilitatea*, *adaptabilitatea* sînt caracteristicile evidente ale profilului lor profesional: în organizarea unui sit, a unui spațiu *calificat* și *diferențiat* — din categoria « Kulturlandschaft », « peisaj transformat de om » — cei patru consideră că, întrucît structurile organice admit imprevizibilul este limpede că și « ordo artificialis » (ordinea instaurată de artă) are întotdeauna de învățat de la « ordo naturalis ».

În acțiunea și reacția lor de plasticieni la un spațiu deschis, în (deocamdată) *prefigurările* ce urmăresc să transfere în natură semne ce nu o violentează, ci îi revelează forța « cvasiumană », să o impregneze cu « prezența » lor, denominatorul comun vine din dorința de abstragere a elementelor primordiale ale naturii. Se înțelege că acești *topoi* elementari ai cosmologiei antice au o funcționalitate simbolică, adică sînt semne ce tind să-și păstreze polivalența, funcționalitatea simbolică în orice context. Neinhibați de atît de frecventa, azi, întoarcere la « lumea originilor » și nici de « pletora de sensuri » posibile, sculptorii utilizează acest verificat « rezervor de imagini », procedează, cu un anume pragmatism, la simplificare și stilizare, dovedind și, în diverse grade, atenția la soluțiile de trecere de la rigoarea artei minimale la hazardul anti-formei, bazîndu-se tocmai pe faptul că, în traducerea unei experiențe a naturii în semne abstracte, *analizele* (de la a dezlega, a desface) acestor topoi presupun introducerea unui coeficient personal, a unei experiențe, pregnanțe emoționale individuale: « Pămîntul » lui Sergiu Dumitrescu interesează mai mult ca plasticitate generală a materialului geomorf, « Focul » lui Alexandru Ciutureanu ține mai mult de hieroglifa fulgerului, « Apa » lui Gheorghe Marcu este în condiția specială de cădere scarificată a cascadei, « Aerul » lui Mircea Popescu este cînd calmă aliniere structurală, cînd acuitate a « formării ».

Într-un parcurs de lectură « totală », aceste noduri de energie și structuri în formare permit pătrunderea într-un *spațiu-plasă*, în care ele sînt legate printr-o « simpatie » care își are legile ei, prin « aflarea organică laolaltă », cum spune Mircea Eliade, prin analogie formală sau simbolică prin simetrii funcționale.

Mihaela Isac Crișan (Muzeul de istorie a partidului comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România)

Prima expoziție personală a Mihaelei Isac Crișan dovedește, în afară de ambiția unei prezentări « rotunde », începînd cu titlul programatic, interesul pentru decuparea unui areal personal din mai generala, azi, preocupare a tinerilor ce urmăresc — așa cum spuneam și mai înainte — întoarcerea la « lumea originilor », explorarea *resurselor gîndirii arhetipale*. Mihaela Isac Crișan expune picturi (unele de dimensiuni impresionante, imagini nete, trasate cu bărbătească fermitate, parcă în răspăr față de nuanțele « materiei picturale »), desene colorate (cîteva îndeplinind funcția de variante prealabile) dar și, lucru insolit, în orice caz mai puțin uzitat, un fel de sculpturi, ambigui *conglomerate geologico-arheologice*, însă cu postúri de « capete metafizice », fasonate de ea pentru a-i servi drept « modele » pentru pictură.

Printre imaginile simbolice folosite cu predilecție de autoare găsim *muntele* — sensul ascensional al muntelui artificializat prin intervenția umană (scări = ca și arhitectură) ar însemna « călătoria în sine » — *apa* și *legătura textilă*, nodurile. Desigur, nu vom insista asupra marii flexibilități a acestor simboluri, cunoscînd, în această privință, avertismentul lui Paul Emmanuel « a analiza intelectual un simbol înseamnă a coji o ceapă ca să găsești ceapa ».

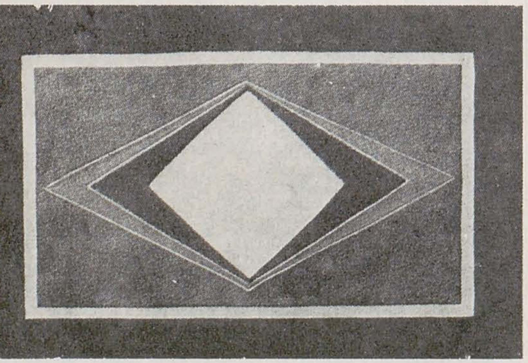
Mircea Velea (Simeza)

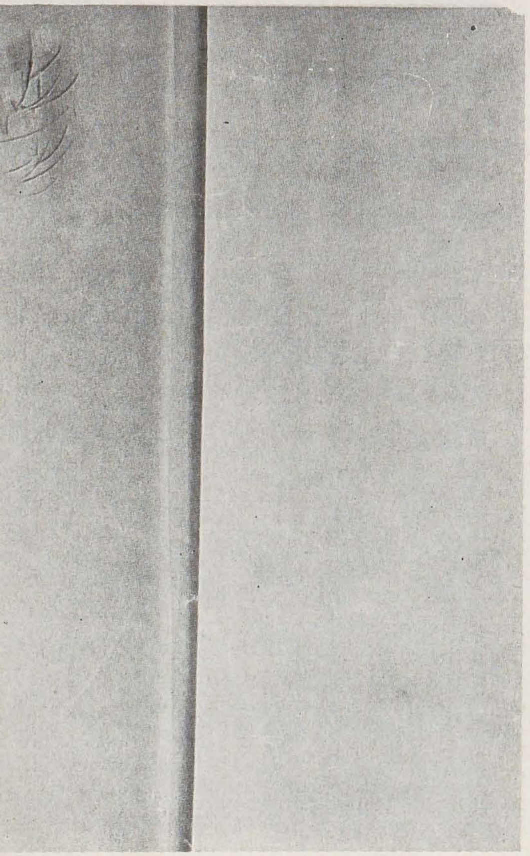
Deși a debutat în 1947 și s-a făcut cunoscut prin participări la destule « colective », aceasta este prima expoziție personală a lui Mircea Velea, care expune pictură și desen. După titlurile « localizate » (pe Dunăre, la Marea Neagră, în deltă), lucrările sînt exclusiv din categoria peisaj, dar pentru Mircea Velea nu impresia mereu schimbătoare contează, ci *definiția*. El este preocupat — îndelung și exclusiv — după cunoscuta categorisire a lui Vianu, nu de conținutul *perceptiv*, ci de cel *noematic*, nu de *aspect*, ci de *semnificația* lui. Într-un sens oarecum neoplasticist, cu mijloace minime (și se cuvine subliniat laconismul soluției: toate tablourile sînt străbătute de o orizontală ce orientează, reglează compoziția), el realizează o imagine mentală, o *matrice disciplinară* a peisajului. La granița dintre percepție și concepție, Mircea Velea a înțeles că punerea în ordine și purificarea posedă, prin ele însele, o valoare estetică. În fuga sa de exclusiv-personal (în favoarea extra-personalului, se înțelege), el introduce un fel de *modele teoretice* al căror schematism articulator are de rezolvat echivalențele între elemente calitativ diferite (aer-apă, aer-pămînt). Cu extremă seriozitate, cu lentă obstinație, el urmărește reprezentarea spațiului, dar nu în iluzia profunzimii, ci în *certitudinea planului*, și aceasta fără a pierde din vedere țelul, adică ceea ce Kandinsky eticheta « drept un lucru care să sune pictural și care se numește tablou ».

Monica Flămând (Simeza)

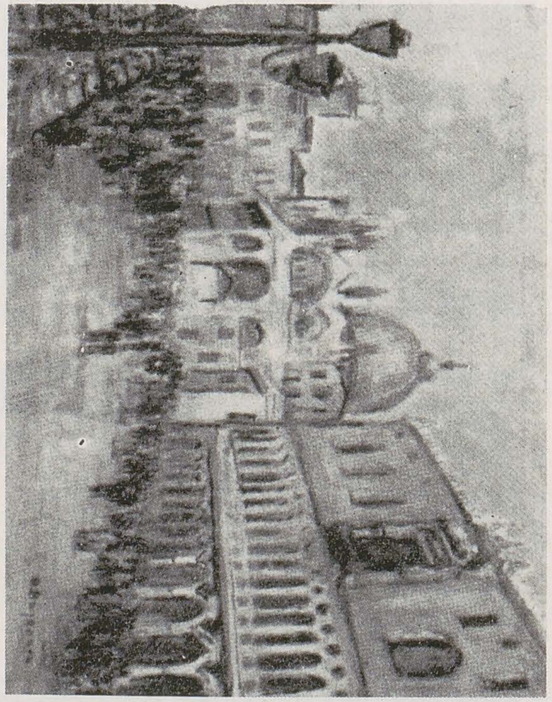
În oarecare măsură, cele scrise în legătură cu regulile de succesiune și îmbinare a semnelor, altfel spus, cu sintaxa panourilor decorative realizate de Monica Flămînd (cf. Arta nr. 4/1984) — despre ordinea de tip aditiv modular, despre derulările

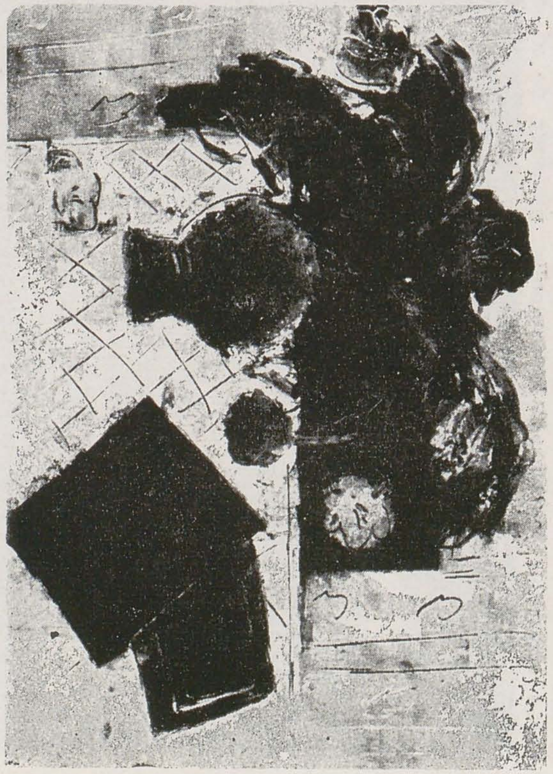
IOAN COTT
ZENOBIA ŞERBAN
MIRCEA VELEA



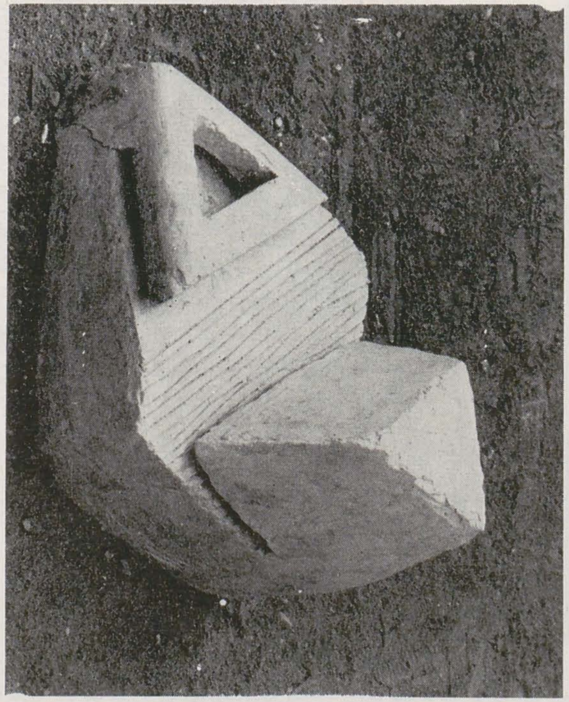


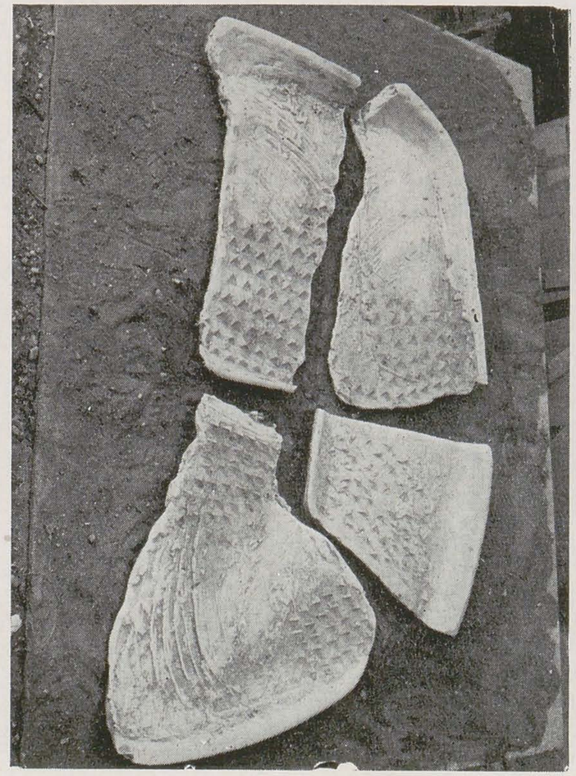
DAN BĂJENARU
DRAGOŞ MORĂRESCU



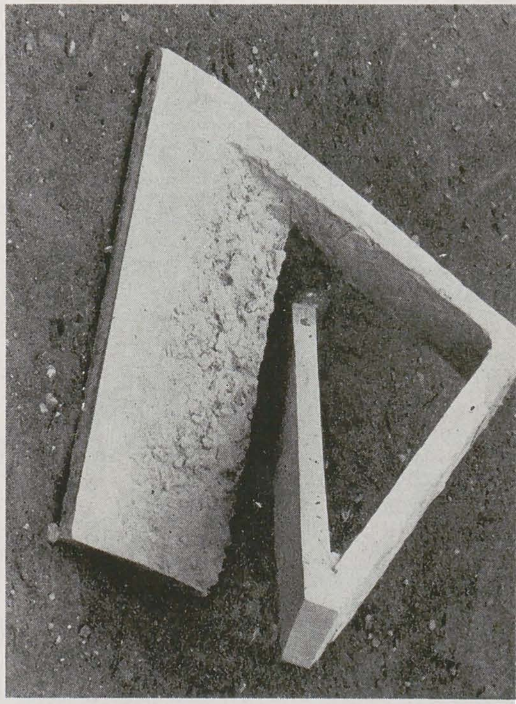


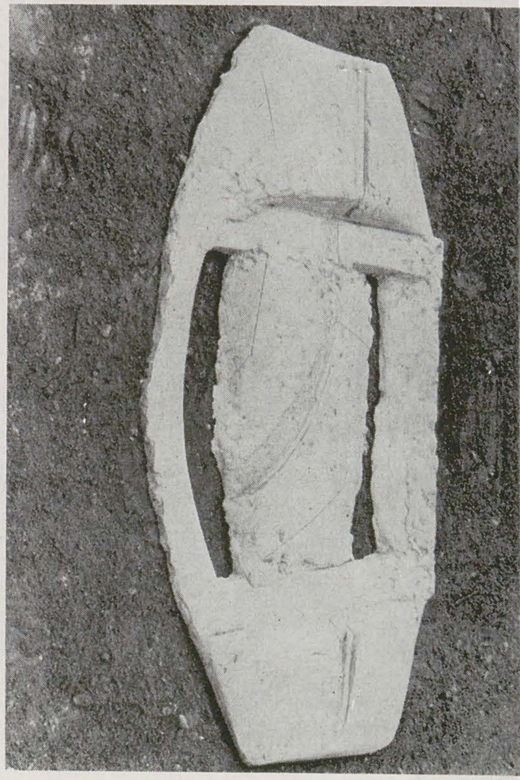
GHEORGHE MARCU
MIRCEA POPESCU





ALEXANDRU CIUTUREANU
SERGIU DUMITRESCU





logice și transformările stadiale — își mențin valabilitatea, cu necesara precizare că expoziția actuală introduce o certă modificare a sistemului de referință (acum este vorba despre suprafețe grănițuite de rame, ce încalcă, uneori, regula « patrulaterului »; ele se citesc separat, ca tablouri « autonomizate » și prin titlurile cu încărcătură poetică.) Compozițiile sînt clare, introduc corespondențe voite între elementele lucrării și întreg, din aceste jocuri de repetare a formelor și proporțiilor rezultă, în majoritatea pieselor » *simetria* (commodulatio). Dacă pînă acum producțiile artistice ale Monicăi Flămînd s-au impus prin deosebită acuratețe, în sensul preciziei mașinale a reproducerii serigrafice a repertoriului de semne utilizat, noutatea provine de cele mai multe ori din calcularea unui contrast între exactitatea « rece » — în culori extrem de puține — și intervenția « caldă » a unor halouri suflate cu auriu. Această *diferență de tensiune* dintre tendința repetitiv-formativă și tendința (bine ținută în frîu, totuși) impulsivă extrage lucrările din zona exclusiv-decorativului.

Dionisie Popa (Simeza)

La a cincea expoziție personală, Dionisie Popa expune vase (din sticlă și metal), casete și o fructieră (cristal cu bronz), precum și un ciclu de forme libere de orice funcționalitate, intitulat « Jocurile naturii ». « Sticlele » sale dovedesc multiple cunoștințe tehnice, dar și resurse imaginative în exploatarea « intensivă » a plasticității specifice materialului. (se înțelege, atît a sticlei cît și a metalului — de exemplu prin « zugrumarea » formei sau încorsetarea ei într-o rețea compusă cu extremă libertate, în această zonă Dionisie Popa practicînd un fel de personală modernizare a modern style-ului). Ciclul « jocurilor » exprimă pe lîngă declarata intenție ludică și o ambiție — de altfel un « pariu » de secole al meșteșugarilor sticlei — aceea de a reuși (se impune aici sensul de performanță) « imitarea » « *mimesis* »-ul întîmplătorului și prodigalității naturii, de a face ceva « mai adevărat decît natura ». Dacă hazardul creșterilor naturale este luat aici drept unic model, se cuvine să observăm că « replicile » lui Dionisie Popa sînt realizate într-o tehnică a hazardului bine dirijat.

Zenobia Șerban (Căminul artei, parter)

La a doua expoziție personală, Zenobia Șerban expune panouri decorative și imprimeuri pe mătase. Cunoscută de peste două decenii ca creator de modele la « Mătasea populară », Zenobia Șerban pune în mișcare — așa cum scrie cu extremă adecvare Horia Horșia în textul introductiv al catalogului — « un sistem al formelor și culorilor articulate în relații de riguroasă simplitate: *stilizare, ritm, simetrie, euritmie*. Aplicînd asemenea principii unui flux continuu, Zenobia Șerban creează seria de *compoziții modulare deschise*, teoretic nesfîrșite, cărora le dă o finalitate, aceea a cupoanelor destinate vestimentației ori draperiilor executate din transparente voaluri ».

Dragoș Morărescu (Eforie)

Cunoscut ca politehnist al artelor, exprimîndu-se într-un registru larg, de la ilustrația de carte la metalul bătut, autor de poezie și cercetător atent al « preistoriei » graficii de carte autohtone, Dragoș Morărescu își intitulează a 18-a (dacă am numărat bine) expoziție personală « Anotimpurile culorii ». Picturile sale — peisaje, naturi statice cu flori, nuduri — ne amintesc de o opinie a lui G. Călinescu: « Pictura presupune culoare care e *carnea tabloului* (s.n.) și un tablou fără culori e ca o sculptură fără marmoră ». Deși peisajele sînt, după titlu, localizabile, este mai greu de presupus că sînt și recognoscibile la fața locului, deoarece Dragoș Morărescu se arată preocupat în primul rînd de a *încarna colorat* stări ce țin de sfera tonalității afective, a acompaniamentului sentimental, a « apelor sufletești », a mesajului emoțional (emoția poate fi și culturală, ca amintirea siglei matissiene a corpului feminin). Culorile lui Dragoș Morărescu au un singur anotimp, al saturării și sonorității și sînt dispuse într-un fel apropiat de rețeta pe care Arnold Gehlen o aplică unei bune părți a picturii actuale: « necontrolatul capătă farmecul caracterului natural ».

grafică de carte pentru copii (Eforie)

Este vorba, se înțelege, despre o expoziție dedicată zilei copilului, la care expun 33 artiști plastici: *Constantin Baciu, Silviu Băiaș, Elena Boariu, Doina Botez, Gruder Burschi, Ana Maria Buzea, Ileana Pandele, Gheorghe Cernăianu, Silvia Colfescu, Lena Constante, Maria Constantin, Done Stan, Ecaterina Graganovici, Ofelia Dumitrescu, Ana Golici, Györgyi Mihail, Adrian Ionescu, Tudor Jebeleanu, Francisc Kalab, Gheorghe Marinescu, Denisa Mașek, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Vasile Olac, Luigi Petrescu, Liana Petruțiu, Doina Schobel, Nicolae Sîrbu, Klára Támas Blaier, Crina Ionescu, Octavia Țarălungă, Dumitru Vereș, Romeo Voinescu*. De la « începători » la « veterani », lista indică o extremă diversitate: în expoziție găsim și o păgubitoare cantonare în poncifele « drăgălașului », dar și exemple de aplecare cu seriozitate profesională (aceasta presupunînd și inventivitate) asupra unui domeniu « gingaș » din foarte multe puncte de vedere; întîlnim pe lîngă noutăți de ultimă oră și unele ilustrații ai căror destinatari au devenit, între timp, studenți.

Impresia — iar « impresionismul critic » este, cum spunea Vianu, forma cea mai elementară a criticii artistice — este că expoziția nu a fost construită după vreun gînd director, ci s-a auto-constituit, prin acumulare, conform preconcepției generale despre *cadouri* (anume că « gestul contează ») sau poate, din alt unghi, conform generoasei maxime a lui Baudelaire, « nu trebuie să disprețuim sensibilitatea nimănui ».

Cu tot întîmplătorul ei, manifestarea indică o stare de fapt: stagnarea, dacă nu regresul într-o zonă de importanță formativ-educativă, asupra căreia va trebui să revenim, aplicat și diferențiat, cu alte prilejuri (poate într-o expoziție pusă sub semnul unei notații din « Jurnalul » lui Jules Renard: « Ce este imaginația noastră în comparație cu cea a unui copil care vrea să facă o cale ferată din cîteva fire de sparanghel? »

Iacob Lazăr (Galeriile de artă ale municipiului

Peisajele expuse de Iacob Lazăr în cea de a cincea expoziție personală aduc o formulă plastică de un lirism inconfundabil, așa cum observă și Dan Grigorescu în textul catalogului. Cu stăruitoare, lentă aplicație Iacob Lazăr se ocupă de *modelarea trăirilor* sale, în contact cu motive care consună temperamentului său discret (motivul nu are niciodată nimic spectaculos, este din categoria obișnuitului), caracterului său *contempativ* și *liniștit*, ce consideră lumea ca un fapt finit și armonios.

Tipologic, peisajele sale aparțin picturii care *se construiește* — el realizează delicat — tectonice (nu e aici o contradicție de termeni) construcții prin culoare, acordînd interesul său *valorificării texturale* — pînza conține o istorie a stratificărilor, o memorie a concretului (cu nuanța inițială a se mări prin adăugire). El știe să « stoarcă seva peisajului » dar în același timp să reprime, să sacrifice orice rămășiță de pitoresc sau « detalism ». Cu tenacitate reflexivă și cu o tehnică lucidă — ce nu ascunde ezitarea și este la antipodul facondei — Iacob Lazăr obține tablouri de subtilă încărcătură poetică.

Rodica Ciocârdel-Teodorescu (Casa de cultură Friedrich Schiller)

Elevă a pictorilor Dărăscu, Ressu și Maxy, Rodica Ciocârdel-Teodorescu expune în a patra expoziție personală mai multe cicluri de grafică (printre care amintim « portrete de copii », « studii de portret », ilustrații la « versurile mele nescrise », « desene animaliere »). De-a lungul a aproape treizeci de ani putem urmări evoluția producțiilor ei, de la portretistica « în priză directă », cu atenție la datele corespunzătoare ale modelelor — Paul Everac, G. Marinescu Dinizvor — pînă la desene lapidare legate de balet sau muzică și compuneri cu intenționalitate simbolică (Mări înnecate, Corăbiile gîndului, Harfele tăcerii).

Notația realistă (ce mizează pe efectul candorii în portretele de copii, pe conceptul nostalgiei în peisaj sau chiar pe estetica « drăgălașului » în portretele de cățeí) se învecinează cu stilizări în pragul abstracției.

Ioan Popescu (Galateea)

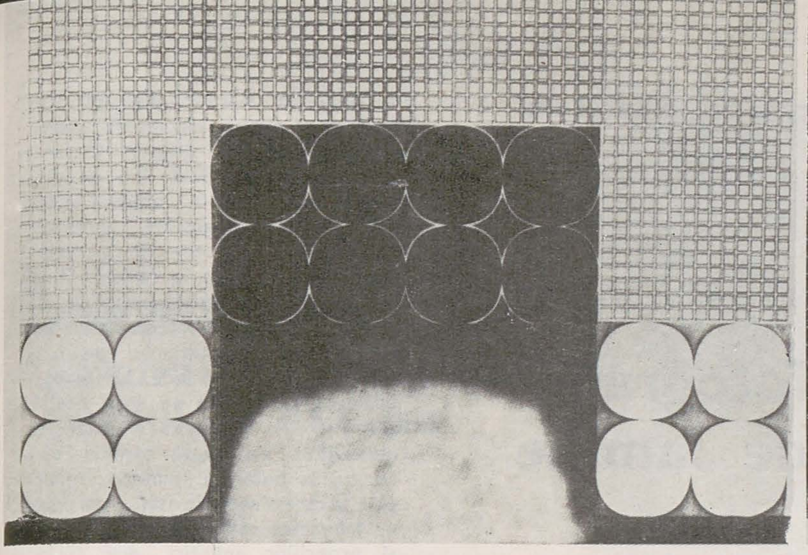
Aș fi trecut sub cea mai deplină tăcere surogatele (genuri: portret, peisaj, natură statică « floristă ») propuse de Ioan Popescu, dacă în stereotipia lor de mini-muzeu de cameră al locurilor comune ar fi fost de găsit, din cînd în cînd, semnul indeciziei, al căutării. Numai că această stereotipie are o deplină coerență, este o doctrină sistematic îndreptată spre mistificare, spre « un anume pretins frumos cărora unora le produce totuși plăcere ». Cu alte cuvinte, ca apoteoză a gustului mic-burghez, ca degradare/deplasare a « amintirilor » din istoria picturii, expunerea poate fi considerată drept o reușită. La o asemenea « tragere de păr » a picturii s-ar putea răspunde numai cu o la fel de trasă de păr ipoteză: dar dacă producțiile acestea nu sînt altceva decît ilustrații servile, exemplificări conștiincioase și eficace la unele propoziții — cheie din cartea lui Hermann István « Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei »? Atunci, tablourile sînt planșe colorate cărora în expoziție le lipsesc legendele reale: « kitsch-ul este sentimental », « Kitsch-ul este minciună », « kitsch-ul ridică succesul la rang de criteriu », « kitsch-ul împinge sentimentalismul pînă la sclifoseală », « kitsch-ul este o poveste care vrea să pară realitate ».

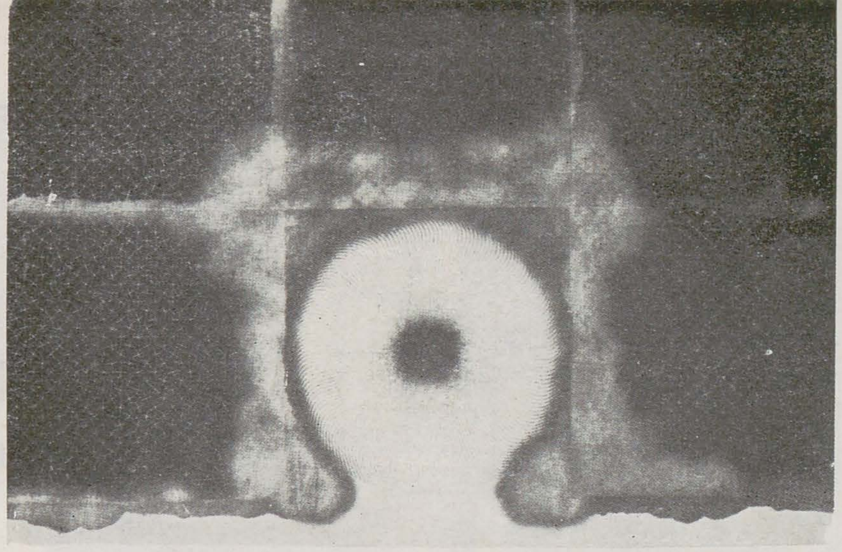
constantin suter

Ioan Cott (galeria Alfa, Arad)

Expoziția organizată la Galeria de artă din Arad cu ocazia aniversării vîrstei de 50 de ani a graficianului *Ioan Cott* reunește cca. 30 de xilo și linogravuri reprezentative pentru profilul artistului în cei aproape un sfert de veac de activitate.

Dacă în primii ani — după absolvirea Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca (1962) — Ioan Cott realiza gravuri inspirate de tradiții decorative populare (ex. Druște de pe Valea Bîrgăului), foarte repede, în timp, își restrînge preocupările și elaborează sinteze în care personalități, apropiate nouă sentimental și proiectate ca centre ale compozițiilor, apar în același timp aluzive — integrate într-o structură însuflețită de fluxul momentului istoric în care trăiesc. Imaginile lui *Burebista, Mihai Viteazul* sau *Maiorul Sonțu* transmit freamătul luptelor pentru afirmarea independenței statului nostru; *Horia, Cloșca* și *Crișan* aduc cu prezența lor ecourile luptelor pentru demnitate și libertate; *Ion Eliade Rădulescu* se desprinde din zbuciumul definirii culturii noastre naționale moderne. Fiecare din aceste figuri (ca și altele: Bălcescu, Vasile Alecsandri etc. se înscrie astfel în gravura lui Ioan Cott ca niște cadențe ale unei istorii în care marile personalități își trag seva din societatea lor, aspirațiile ei cu care se confundă

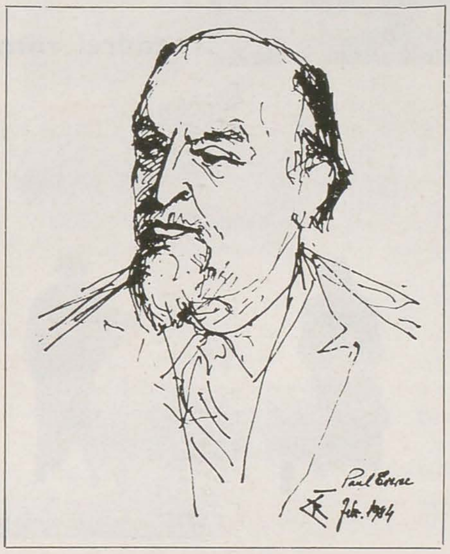




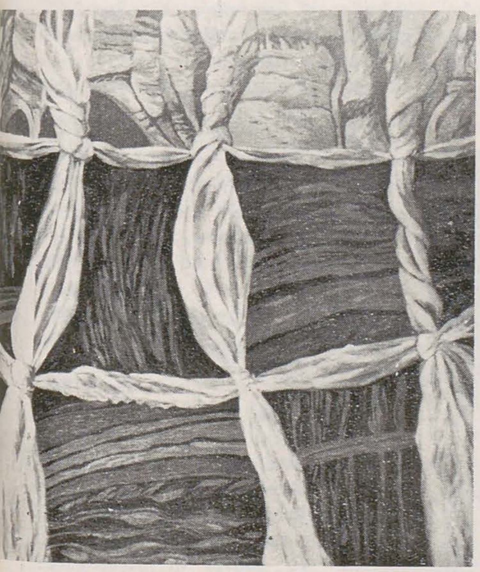
și se definesc prin ele. În aceeași direcție, ancorate de data aceasta în contemporaneitate se încadrează și dragostea explicită pentru viață în *Mesaj de pace* sau în piesa *Ascensiune*.

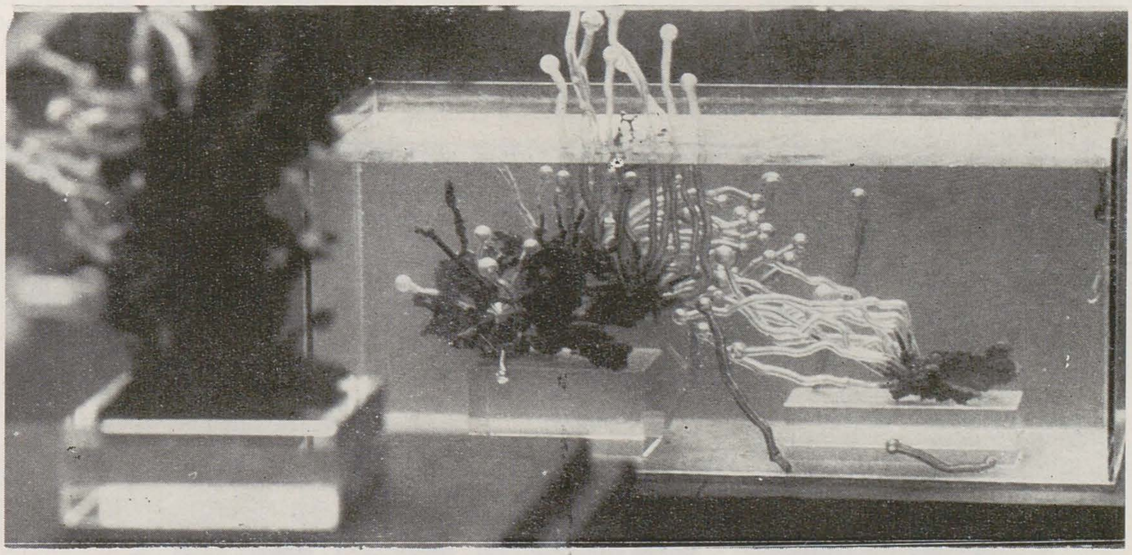
Xilo- și linogravurile lui *Ioan Cott* sînt elaborate cu acuratețe și virtuozitate de meșteșug. În compunerea fiecărei teme, arhitecturile de linii și armonii de valori sînt pline de sevă, cu ritmuri de concentrare și deschideri care lasă să vibreze aerul și lumina între ele, astfel încît combinațiile între portrete (sau alte motive centrale) și cadrul lor transfigurează spațiul geometric într-unul psihologic, propriu fiecărei piese în parte și fixează formele ca țesute într-o structură cu adieri de mitologie. Energia care însuflețește suprafețele și reunește fragmente aparent disparate stimulează atracția și invită la descifrarea lor.

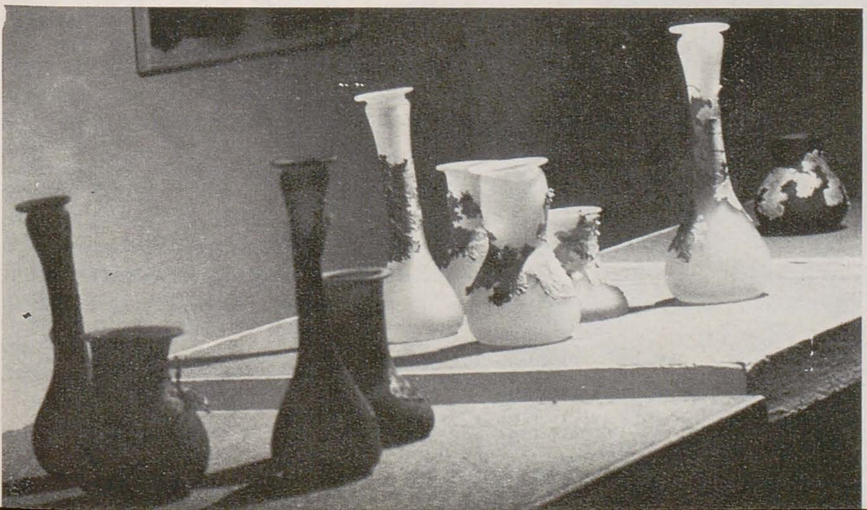
Gravura din retrospectiva lui Ioan Cott este străbătută de o filosofie a istoriei cu elanuri romantice, mesaj patriotic și etic, optimist în finalitatea ei, cu încredere în oameni și triumful umanismului.



1,2. MONICA FLĂMÂND; 3. RODICA CIOCÂRDEL TEODORESCU; 4. IACOB LAZĂR; 5. MIHAELA ISAC CRIȘAN; 6,7. DIONISIE POPA; 8. NARCIS TEODOREANU



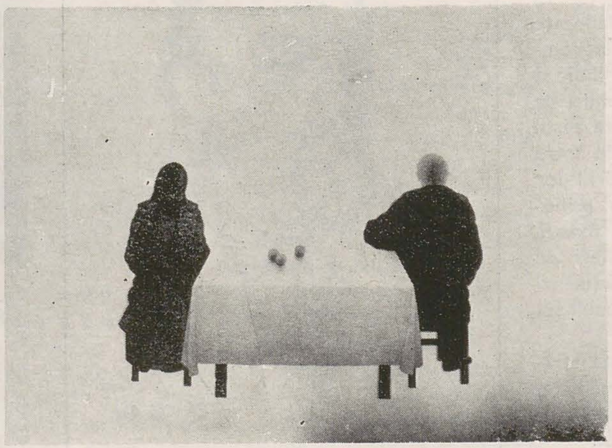


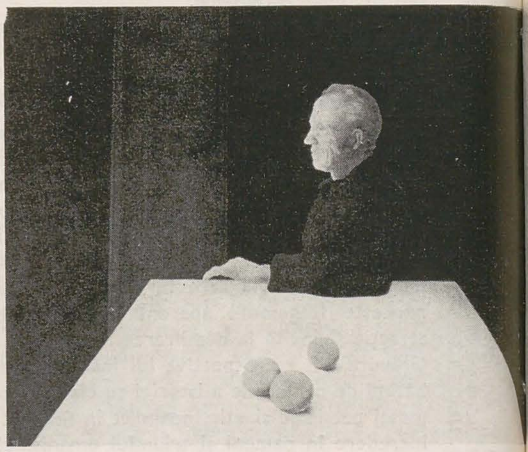


cenaclul tineretului

fotografii de familie

andrei roman





Filmul românesc de animație beneficiază în ultimii ani de participarea unor tineri artiști plastici — Szilagyi Zoltan, Olimpiu Bandalac, Doina Botez, Lajos Nagyi, Radu Igaszag. Acesta din urmă este autorul filmului *Fotografii de familie*, patetică rememorare a evoluției unei mici colectivități surprinsă în clipele ei esențiale: de la conjugarea unor destine pînă la despărțirea de ele. Atmosfera filmului de un sentimentalism declarat, dar nu melodramatic, reînvie din panoplia fotografiilor de familie chipuri și situații tipice pentru a verifica parcă durabilitatea stărilor afective care îndeobște rămîn argumente palide pentru uitările nemeritate. Cît mai revedem cu adevărat din propria noastră biografie se întreabă Radu Igaszag? Cîteva gesturi, contururi fără istorie și fotografiile trecute mereu prea repede în revistă. După ce a expus cu rigoare imaginile de sărbătoare, autorul încearcă să recupereze imaginile timpului pe care fotografia nu îl cuprinde. Lunga nostalgie care-i macină pe eroii noștri, zîmbetul lor presupus și acum de nedescifrat marchează șansele succesului la public al filmului. Analogiile la care sîntem invitați a participa ne îndeamnă către un examen critic al propriilor amintiri, mai curînd decît la o jubilație estetică gratuită. Culorile care nu vor să-și impună personalitatea, griurile noroase care subminează fizionomia celor îndrăgiți, galbenul ars al fundalurilor, degenerînd într-o paloare a indeciziei și a confuziei amintirilor, impresionează și în același timp parcă refuză să cucerească spectatorul. Radu Igaszag nu vrea să ne surprindă ci, pe nesimțite, să ne constrîngă doar ca o dată cu el să ne aducem aminte. Adeseori îl bănuim pe autor atras de efuziuni romantice, dar imediat corectitudinea desenului ne împinge către realități imuabile — tristețea senectuții, de exemplu. Lui Radu Igaszag nu-i place jocul și speculația, el oficiază grav, dar nu sever etapele destinelor comune. El nu vrea să descopere în mijlocul obișnuitului excepția, ci doar contemplă cu rigoare acest obișnuit. Această atitudine îl salvează de locuri comune și *déjà vu*, dar nici nu tentează să le depășească. Meritul său constă în investigarea emoțiilor pe care le declanșează ceea ce este mai cunoscut din propriul univers de existență. Fără a ne contraria sensibilitatea vizuală, el completează cu sîrg viaductele de întrebări care ne încununează clipele absente din memorie. Desigur nu-i putem cere autorului altceva decît și-a propus, dar promisiunea valorilor pe care ne-o face nu-i poate fi refuzată. Discreția desenului său este o calitate însă pe care va trebui să știe să o domine pentru a da puterii sale creatoare șansa confruntării cu limitele ale căror împrejurimi le-a sondat cu succes de această dată.

george oprescu: pictura românească în secolul al XIX-lea

amelia pavel

Este cunoscută recomandarea lui Iakob Burckhardt, adresată studenților, de a avea grijă, dacă vor scrie cărți de istoria artei, să nu fie nici cărți prea mari, nici scrise într-un interval de timp prea lung, pentru a nu se dilua esența ideilor sau a slăbi tonusul expunerii lor. Ideea avea să-și găsească o ilustră confirmare cu « Abstracția și empatia » lui Worringer, acel volumaș- cathehism care a influențat decisiv mersul artei și gîndirii artistice în secolul XX. Deși mai greu de aplicat în materie de istorie, unde argumentația faptică își cere spațiul vital, avem totuși în față excelentul exemplu al istoriei picturii românești în secolul al XIX-lea de George Oprescu, lucrare publicată în 1937, retipărită în 1943 și reeditată acum și căreia îi reușește performanța de a oferi o sinteză a experienței de cultură românească pe parcursul unui secol într-un volum de 300 pagini (formatul mic al « Bibliotecii de artă ») inclusiv ilustrații și anexe. Este o performanță transformată în victorie a calităților de construcție solidă, echilibrată, ușor de urmărit; a artei de a nara istoria, concentrat și tensionat; a capacității de a adapta judicios, strict la obiect, aparatul critic de argumentație faptică — păstrat cu folos la funcția lui auxiliară, adică a științei de a rezista ispitei « trimiterilor » autonom-digresive, cara abat atenția de la problema de bază, fărîmițînd-o în amănunte superflue.

A doua performanță, și cea mai importantă, a acestei cărți pe care încă putem s-o considerăm drept o carte de căpătîi a istoriografiei noastre, stă în faptul că, în ciuda riscului de a se fi încumetat să încerce prima sinteză științifică în domeniul istoriografiei românești de artă modernă, a izbutit, cu o totală degajare și libertate de spirit, să prezinte evoluția fenomenului artistic românesc în secolul al XIX-lea — deci de-a lungul unui interval de timp străbătut de schimbări fundamentale în gîndirea politică, socială, culturală, artistică, drept un fenomen în același timp logic-organic și de o surprinzătoare mobilitate și aptitudine de reînnoire. De fapt în studiul atent al acestor dialectici se află însuși leit-motivul cărții. Pentru a face limpede înțelese efectele acestei prezențe invizibile a unei balanțe mereu active între conștiința trecutului, a tradițiilor și imensa euforie încrezătoare pînă la extaz în nou, în progres pe care cultura artistică era socotită a-l sprijini prioritar, G. Oprescu face și el un act esențialmente înnoitor — la data

apariției cărții — în metodologia cercetării de specialitate. În locul delimitării stricte a domeniului faptelor artistice, integrarea lor nu numai în contextul istoric propriu-zis — cu meticulozitate precizat — dar și în contextul socio-psihologic, mergînd pînă la examenul unor simptome de ordinul, să-i spunem, al descrierii beletristice. Operele de artă devin creațiile unor persoane — artiștii — pe care G. Oprescu ni-i prezintă ca un memorialist. Ne vorbește despre ei ca și cum i-ar fi cunoscut personal, le descrie caracterul și destinul, cu un dar deosebit de a le creiona pitoresc fizionomia, reflectată în creație, dar și de a dezvălui mai profund sensul, traseul unor aspirații, ale unei cariere. Comparația schițată între Gh. Asachi și personajul Eliade Rădulescu « semizeul » — cel care, « ca un vrăjitor și ca un taumaturg, procedează prin formule de incantație și face gesturile care vor scoate lumina din întuneric », este concludentă; de asemenea portretizarea literară a lui C.D. Rosenthal, plină de căldură, sînt concludente. Obiectele și atmosfera lor se bucură și ele de atenție: de văzut descrierea unor interioare brașovene confortabile, de pe vreme alui C. Lecca și M. Popp (p. 143—144). Istoria artei nu mai este doar succesiunea unor biografii ale marilor personalități, sau a unor stiluri, ci devine o retrăire a epocii, în deplină familiaritate cu toți cei care au avut rol, cît de mic, în înflorirea ei. Familiaritate, pentru că G. Oprescu nu păstrează distanțe solemne față de obiect: unde sînt rezerve și chiar obiecții de făcut, le face. Studiul lui nu generează idoli; admirația lui sinceră și entuziastă pentru un reprezentant, mai mic sau mai mare, al artei secolului trecut nu-l împiedică să limiteze — cu un discernămînt ascuțit — semnificația respectivei opere la principala ei zonă de interes posibil, care nu este totdeauna și neapărat cea artistică. G. Oprescu știe să relativizeze valorile estetice, atît în raportul lor istoric cu alte valori ale culturii și experienței românești de viață, cît și în raportul lor cu valorile artistice ale altor culturi naționale. În nuanțatul « Cuvînt înainte » la actuala reeditare, Mircea Popescu, evocînd personalitatea lui G. Oprescu, relevă tocmai importanța pe care acesta o acorda studiului comparativ al istoriei artelor. Comparațiile nu rămîn totuși în sfera subiectivă a gustului; la temelia lor stă un punct de vedere teoretic-istoric căruia G. Oprescu i-a rămas cu fidelitate atașat: — credința în valorile mentalității și idealurilor românești de la 1848 și din perioada Unirii, îndreptate spre afirmarea spiritualității românești ca parte integrantă a universului european de cultură și al surselor ei. Această fidelitate trebuie subliniată: ea se manifesta la mijlocul și sfîrșitul anilor '30, cînd în viața noastră culturală își făceau loc contestările caracterului benefic al acestei direcții. Pentru G. Oprescu aceste probleme nu țineau numai de istoria artei și de cultură. Exact în anii cînd G. Oprescu își pregătea cartea, Th. Mann menționează în jurnalul său o întîlnire cu G. Oprescu la un dineu în Veneția, unde acesta îi vorbea cu indignare despre evenimentele pătrunderii fascismului și nazismului în Austria. Firește că acumulările contemporane — ale ultimilor decenii — din domeniul cercetării arheologice și de istoria veche au modificat pretutindeni, extinzîndu-l, conceptul de « univers european de cultură », înlăturînd suprapunerea lui cu acela de « cultură occidentală ». Acest fapt, care schimba perspectiva unor cercetări comparatiste, nu afectează însă valabilitatea celor afirmate de G. Oprescu privitor la momentele principale de înnoire artistică românească în secolul XIX, fiindcă această înnoire însăși s-a născut în contextul stadiului de atunci al cercetării istorice.

Un merit de prim ordin al sintezei lui G. Oprescu, și care nu și-a găsit în suficientă măsură continuatori, este atenția acordată contribuției transilvănene în arta secolului al XIX-lea. El studiază această contribuție, cu aceleași procedee complexe, și nu o rezumă la nume și opere, ci arată rolul unei mentalități, a unor categorii comportamentale, a unor caractere, a unor stadii de gust și traseul lor de integrare în arta românească de dincoace de Carpați. Sînt capitole de o importanță deosebită în legătură cu probleme asupra cărora nici specialiștii unităților de cercetare transilvănene nu s-au oprit decît fragmentar și discontinuu. Metodologia erudiției lui G. Oprescu și a grupului de studenți și asistenți care au colaborat la cercetările în vederea lucrării este clasică, fundată ca și astăzi pe studiul izvoarelor din presă și arhive. Ceea ce condițiile de lucru ale cercetării din zilele noastre i-au putut adăuga sînt depistările de opere, și, prin ele, de date. Sistemul de ierarhizare a valorilor pe ansamblu, rămîne însă pe deplin actual, inclusiv schița prospectivă a evoluției artei românești la începutul secolului XX, schiță cu care G. Oprescu încheie — printr-o deschidere — studiul său. Citit cu maximă atenție, acest studiu mai dezvăluie încă o latură — din cele mai interesante — ale personalității gîndirii și metodei lui G. Oprescu. Capacitatea lui intuitivă, un dar al ghicitului pistelor, pe care le semnalează chiar și atunci cînd nu merge mai departe pe urma lor. Descoperirile de detaliu și analizele lor privind secolul al XIX-lea românesc inclusiv reculul datei începuturilor artei moderne în România, realizate de elevii și discipolii lui G. Oprescu, își au aproape fără excepție, punctul de plecare în cîte un astfel de indiciu de pistă intuită dar abandonată pe drum. Reeditarea « Picturii românești în secolul XIX » a fost de aceea binevenită nu numai ca act de respect față de o muncă, în felul ei ctitorească, dar și ca un adaos, reprezentativ, la definirea culturii românești interbelice.

* București, ed. meridiane, 1984, (reeditare).

theodor enescu camil ressu

ioana vlasiu

O carieră artistică împlinită în toate planurile — aceasta ar fi sentimentul pe care întîlnirea cu Camil Ressu, omul și opera, ni-l lasă. Formația sa se înscrie pe traiectoria obișnuită urmată de artiștii români. După absolvirea Școlii de Belle Arte la Iași o scurtă ședere la München, apoi stagiul «obligatoriu» la Paris cu frecventarea cursurilor Academiei Julian unde românii erau deja o prezență constantă, stagiu suficient de îndelungat pentru a îngădui familiarizarea cu viața artistică franceză a începutului de secol și cu «ritualurile» ei. Astfel Ressu pictează vara în Bretagne, experiență fertilă în consecințe, frecventează cercuri literare simboliste, participă la întruniri socialiste și, firește, cultivă prietenia românilor «interesanți» aflați atunci la Paris — Brâncuși, doctorul și psihologul preocupat de artă N. Vaschide, etc.

Întors în țară Ressu va face curînd figură de artist novator, implicat în confruntarea de idei estetice ce desemnează anul 1910 drept un moment important al modernismului românesc, este membru fondator al «Artei Române», militează pentru înființarea Sindicatului Artelor Frumoase al cărui prim președinte devine, după cum și în 1954 va fi președinte al noului Sindicat al Artiștilor Plastici, se distinge ca pedagog de-a lungul anilor de profesorat și rectorat, i se atribuie premii, medalii. Marchează autoritar deci o întreagă jumătate de secol de-a lungul căreia dacă nu a sedus gustul criticilor și al colecționarilor în măsura în care un Pallady sau Petrașcu au făcut-o, a reușit să impună un model de conduită artistică, animat subteran dar constant de o etică profesională de la care nu a abdicat niciodată, reprezentînd totodată, cum precizează Theodor Enescu, tipul sau unul din tipurile de intelectuali ale timpului său. Un reper al artei românești deci, asupra căruia critica, printr-un firesc și necesar impuls de verificare a opțiunilor și judecăților ei, revine, așa cum o certifică noua monografie pe care Theodor Enescu i-o consacră, îmbogățind ca orizont informativ și restructurînd mai vechea sa carte despre Ressu.

Supusă unei riguroase investigații analitice, ampla operă a lui Ressu își relevă, în suită cronologică, totalitatea direcțiilor de dezvoltare cu momentele lor de vîrf, de la începuturile ei ce se plasează sub semnul vocației de caricaturist, de analist lucid și pătrunzător al fizionomiei umane înțeleasă ca reflex al interiorității și pînă la stilul de maturitate cînd înclinarea temperamentală a lui Ressu spre concret își găsește expresia într-un realism grav și puternic.

Esențial pentru înțelegerea evoluției ulterioare a artistului, capitolul dedicat caricaturistului Ressu prilejuiește autorului o foarte utilă și documentată incursiune în teritoriul teoriei caricaturii, cu trimiteri semnificative de la Simmel pînă la Gombrich. Caricatura, înțeleasă ca instrument de investigare și revelare a adevărului unei personalități, cîștigase o nouă demnitate în anii începutului de secol, cînd «expresivul» urcase în ierarhia valorilor estetice pe primele locuri. În acest context virtuțile ei — concizie, lapidaritate, capacitate sintetizatoare, se impun cu evidență și exercițiul caricaturii încetează a mai fi privit drept minor. Excepționala înzestrare de desenator și portretist a lui Ressu este de pe acum o certitudine și tocmai de aceea autorul insistă asupra uimitoarei diversități a stilurilor grafice din anii de început, argumentînd cu analize revelatorii ale celor mai bune desene din epocă.

Importantă nu doar pentru definirea demersului artistic al lui Ressu, ci pentru cunoașterea procesului de pătrundere și consolidare a spiritului modern în pictura românească este partea consacrată «momentului 1910». Pentru Ressu, anul 1910 coincide cu debutul său triumfal am spune, în pictură pentru că unul din tablourile sale *Țărănci din Vlaici*, expus atunci la Tinerimea Artistică, a fost cea mai comentată lucrare de pictură a expoziției, după cum cea mai comentată sculptură a fost *Cumințenia pămîntului* a lui Brâncuși. Pentru arta românească confruntarea poziției radicale asumate de cei doi artiști la care se adăugau Petrașcu și Cecilia Cuțescu-Storck, cu gustul epigonic secesionist, dar în egală măsură sămănătorist, era semnul afirmării tendințelor «primitivizante» ce se manifestau la noi în consens cu evoluția mișcării artistice europene. Dacă dintre critici Theodor Cornel este purtătorul de cuvînt al acestei arte «sincere și noi» cum era calificată, lui Ressu îi revine meritul de a fi sintetizat și formulat în termenii unui adevărat manifest crezul generației. Ressu propune cu acest prilej un program de inspirație din arta populară înțeleasă ca artă primitivă și privită, precizează autorul, spre deosebire de anterioarele încercări de felul acesta ale lui Octavian Smigelschi sau Abcar Baltazar, dincolo de decorativismul ei epidermic în însăși dramatica ei substanță emoțională: o interpretare expresionistă în esență a artei noastre populare, — stabilește Theodor Enescu, găsindu-i filiații într-un mai larg context european după cum, pe de altă parte, ideile lui Ressu privind istoria artei românești nu pot fi desprinse de cultura noastră aflîndu-și punctul de pornire în scrierile lui Maiorescu. Programul teoretizat de Ressu nu rămîne exterior operei sale, ci într-un fel o comentează, o justifică, îi oferă totodată premise pentru o cît mai coerentă structurare ideologică și stilistică, de aceea Theodor Enescu acordă un amplu spațiu lucrărilor de la Vlaici, premergătoare și imediat următoare anului 1910, printre cele mai izbutite din întreaga sa operă. Resu meditează acum asupra lecțiilor de artă din mediul parizian, asupra cloisonismului gauguinian, asupra impresionismului și fovismului în egală măsură, supunîndu-le unei prelucrări originale, asimilîndu-le potrivit propriilor sale necesități de expresie. Consecința imediată a acestor preocupări este impunerea unei noi viziuni a țăranului, eliberată de anecdotic și structurată în termeni strict figurativi. Subiectul care, de la Aman și Grigorescu și pînă astăzi chiar, revine fatal am zice, în pictura românească înregistrează odată cu Ressu un moment de referință la care se vor raporta ca la un model exemplar generații de artiști.

În jurul acestui nucleu inițial, opera lui Ressu a crescut organic printr-o continuă consolidare și îmbogățire a substanței ei, fără mutații bruște dar și, în general, fără speculații gratuite și monotone asupra unor acelorași puncte cîștigate, deși după 1920 pericolul manierei nu este cu totul evitat în seria numeroaselor portrete de comandă de exemplu.

Ressu este văzut drept pictorul figurii umane în arta românească, pictorul care a ridicat «interesul pentru corp și obiect» la rangul unui program asumat cu consecvență, experiență artistică ale cărei garanții de autenticitate autorul le găsește în categorica înclinare a lui Ressu către valorile plastice ale realului. «A exprima cu intensitate realitatea, în concretețea ei obiectivă, /.../ și a realiza compoziții de ritmuri constructive», sînt temeiurile construirii stilului pictural al lui Ressu, situat astfel în descendența marii tradiții renascentiste, în acord cu tendința clasicizantă a artei europene de după 1920, pusă în lumină de recente cercetări, care și-a avut și la noi ecourile ei.

Ressu portretist sau autor de monumentale compoziții solid și ritmic arhitecturate, peisagist sau pictor și desenator de nuduri beneficiază de o egală atenție critică din partea autorului; descompusă și analizată în toate fațetele și articulațiile ei pentru a ne fi în final restituită în unicitatea și diferența ei specifică în raport cu ambianța artistică ce a generat-o, opera lui Ressu a prilejuit lui Theodor Enescu elaborarea unei monografii exemplare de tipul căreia fiecare din marii contemporani ai pictorului ar merita să aibă parte.

meridiane

prezențe românești

Cu sprijinul Agenției pentru cultură și tehnică a Alsaciei, al Ministerului francez al culturii și al municipalității, s-a desfășurat la Mulhouse cea de-a șasea Bienală europeană de gravură. Între cele 246 de lucrări în toate tehnicile de gravură s-au aflat și lucrările românilor Nistor Coita, Ștefan Iacobescu, Doina Simionescu, Dodi Teodorescu-Romanați, Theodor Hrib și Epaminonda Tiotiu. Artiștii români vor fi prezenți în partea a doua a anului 1984 la numeroase manifestări internaționale, dintre care selectăm: Bienala internațională de ceramică de artă de la Vallauris (Franța) — Cristina Popescu Russu, Vasile Cercel, Felix Mirea, George Tiutin, Titu Toncian, Costel Badea, Cornel Ailincăi, Bogati Kispal Lajos; Festivalul internațional de pictură de la Cagnes-sur-Mer (Franța)—Cristian Paraschiv, Grigore Vasile; Bienala internațională de sculptură mică de la Budapesta — Cristian Breazu, Elena Hariga, Dinu Cîmpeanu, Adrian Popovici; Bienala internațională de gravură de la Cracovia — Wanda Mihuleac, Doina Simionescu, Dodi Teodorescu Romanați, Wanda Maiorescu, Ștefan Iacobescu, Marcel Chirnoagă, Klara Tamas Blaier, Nicolae Moraru, Ion Stendl, Ana Maria Smighelschi; Bienala internațională de litografie de la Banska Bystrica (Cehoslovacia) — Suzana Fîntînaru, Matyas Iosif, Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș, Constantin Pohrib; Expoziția internațională de sculptură mică de la Castellanza (Italia) — Horia Flămînd, Constantin Popovici; Bienala internațională de artă a emailului de la Limoges (Franța) — Ștefan Mocanu, Nicolae Moldoveanu, Dumitru Rădulescu; iar Concursul internațional de desen «Joan Miró» (iulie-octombrie 1984) va avea și anul acesta o largă participare.

adina kenereș

Expoziția deschisă la Petit-Palais în luna martie a acestui an repune în discuție arta oficială, romantic academistă din cea de-a doua jumătate a secolului trecut. De această dată este vorba despre o retrospectivă: *Bouguereau*, unul din « pictorii pompieri » multlăudați în epocă, deținător al Premiului Romei, expert în mitologia idilică. O aripă întreagă a Petit-Palais-ului etalează diafane, inconsistente creaturi, a căror depersonalizare amintește criticilor remarca lui Degas despre tablourile terminate dar niciodată începute. Comentariul lui Pierre Schneider (din *L'Express*, martie 1984) plasează inițiativa muzeului într-un context mai larg: « o dată cu expoziția Bouguereau, operațiunea de resuscitare a pictorilor pompieri ia o întorsătură surprinzătoare. Fuseseră dezgropați mai întîi pentru a le exalta valoarea de kitsch. Apoi pentru a-i justifica în numele Istoriei: trebuie să ne rețină atenția tot ce e istoric, Bouguereau aparține Istoriei, *ergo*... Se pare că a venit ora revanșei, cel puțin la Petit-Palais. Pictura «oficială», ni se spune, e alta într-adevăr, dar nu mai puțin bună decît cea a « refuzaților », a « modernilor ». Pentru a-și întări argumentele — « vechea ranchiună », ironizează Schneider — noul conservator-șef al muzeului aduce în discuție și poziția civică a artiștilor vremii. « E interesant de observat, scrie el, că nu puțini artiști impresioniști au găsit, în ciuda sărăciei lor, mijloacele necesare pentru a se pune la adăpost la Londra sau la Bruxelles, în vreme ce numeroși pictori pompieri s-au înrolat și au luptat în prima linie »...

Foto 1: William Bouguereau — Nașterea lui Venus

O monotipie necunoscută a lui Gauguin, scoasă la licitație în martie 1984 (*L'Express*) a fost achiziționată pentru suma de 620000 de franci. Lucrarea, de mici dimensiuni, este unică în felul său iar descoperirea de-a dreptul extraordinară, după numeroasele cataloage care prezentau exhaustiv opera artistului. Obișnuiții licitațiilor cred că, indiferent de valoarea istorică a monotipului în cauză, prețul a fost excesiv. Dar și această creștere intră în jocul unei mode recente: litografiile, desenele, gravurile de orice fel sînt din ce în ce mai căutate. Iar cele ale maeștrilor sînt mai scump plătite ca oricînd. O litografie de Géricault — 340000 de franci!

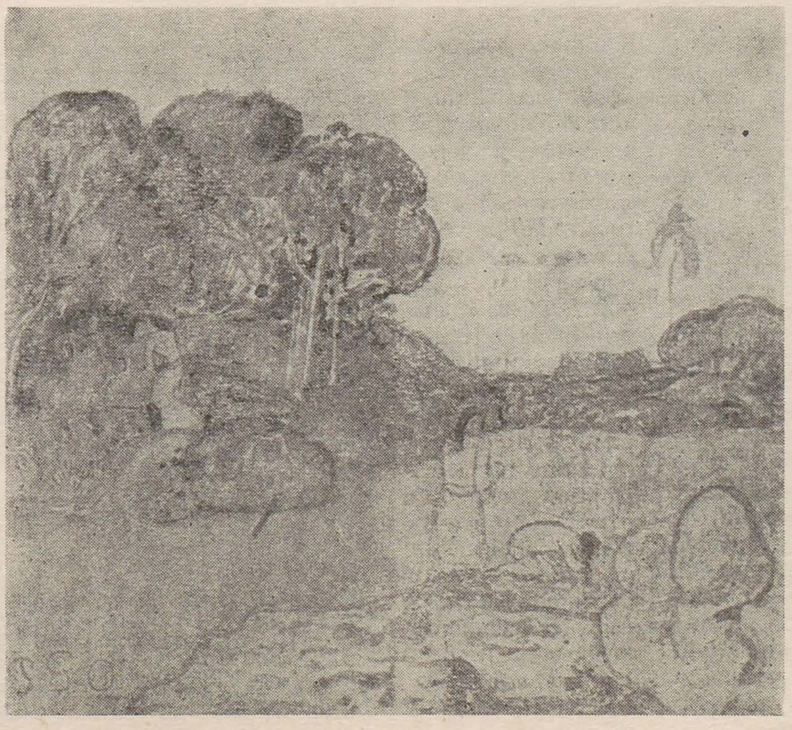


Foto 2: Gauguin — Peisaj tahitian, minitip

La Walker Art Center din Minneapolis, *David Hockney* a deschis o imensă expoziție cuprinzînd 270 de lucrări (pictură, desen, proiecte, paravane, obiecte, panouri etc.) destinate teatrului. Cariera sa bogată de colaborare scenografică a primit o « coda » strict picturală: 25 de picturi realizate între 1960 și 1982, care au părut la prima vedere nepotrivite cu restul ansamblului (*Artforum*, aprilie 1984). Martin Friedman semnează însă în catalog un text informativ și explicativ, susținînd unitatea personalității creatoare a lui Hockney, constantele optimismului și bucuriei — atît în « subiectele proprii », cît și în « ilustrație » — a aceluiași tip de inventivitate. Aceleași opțiuni concrete și disponibilități ale imaginației — argumentează criticul — care marchează teatralitatea retoricii artistice a lui Hockney sînt evidente și în lucrările pentru teatrul propriuzis. Foarte buna impresie generală lăsată de expoziția « Hockney pictează scena » este în mod curent asociată cu efectul producțiilor Serghei Diaghilev — Baletele Ruse.

În *Artforum* / aprilie 1984, Kate Linker publică note de lectură, intitulate « De la imitație la copia cu efect sigur », pe marginea cărții remarcabilului eseist francez Jean Baudrillard « Simulacre și simulare ». În privința « abundenței » ca revelație a « golului », cităm din partea finală a articolului: « Epoca noastră a fost caracterizată în repetate rînduri ca producătoare dezlănțuită de efecte care mimează realitatea — efecte care acoperă astfel, încercînd să compenseze, pierderea realității. Procesul este vizibil, de exemplu, în retorica reclamei care își maschează artificiul printr-un apel abil la naturalețe, în creațiile din materiale sintetice, în bunurile de consum, în toate aparițiile pseudo-naturale. Această latură a simulării este marcată și de nostalgie, care constă în re-inventarea faptelor ca ficțiune, în celebrarea stilurilor imagistice din trecut. Apelul frecvent la istorie, manifest în toate domeniile culturii, indică o dorință de reabilitare a referențialului, printr-o resurecție artificială: se încearcă revigo-

rarea, la nivelul semnelor, a tot ceea ce s-a pierdut în epoca industrială. Tot prin semne, moda retro, stilul fascist, remake-ul și filmul istoric alcătuiesc unul din avatarurile susnumitei nostalgii; libertatea de joc cu imaginile moștenite se hrănește tocmai din acestă distanță față de trecut. Sîntem martorii unui fetișism al obiectelor dispărute. Întoarcerea la figurativ, demonstrează mai departe Baudrillard, are loc atunci cînd obiectul și substanța au dispărut. Aceeași nostalgie apoi în simularea unor modalități de lucru: în pictura manieristă și expresionistă care mimează valorile epocii pre-moderne și moderne; în sculptura, fie turnată, fie cioplită; sau în cultul banalei copii fotografice, — tot o relicvă a societății industriale. În toate cazurile enumerate, mijlocul de expresie este mai eficace deoarece conținutul a fost neutralizat. Astfel și capacitatea lui de seducție crește: apar fascinația, fiorul, ademenirile suprafeței evocatoare».

• O nouă formulă de expoziție a inițiat Galeria La Placa din New York (*Artforum*, 1984). Între 17 decembrie și 6 aprilie, galeria a fost închisă publicului. 25 de artiști care urmau să figureze în expoziția «Abecedar» (6 aprilie—6 mai 1984) au fost invitați să lucreze, numai pe hîrtie, în galeria transformată în atelier.

Între obiectele de artă decorativă, bijuteriile își păstrează locul privilegiat. Peripețiile cîtorva celebrități ale genului, alături de istoria — în obiecte și imagini — a dinastiei de bijutieri Fouquet au alcătuit, în ianuarie 1984, expoziția de la Muzeul de Arte Decorative din Paris. Despre una din cele mai frumoase «fundițe cu briliante», lucrate la sfîrșitul secolului trecut, avem știre datorită neglijenței Sarei Bernhardt. Prima variantă a bijuteriei i-a fost dăruită actriței care a pierdut-o și a regăsit-o abia după ce se executase o replică. Autorul, bijutierul Frédéric Boucheron, fondatorul în 1858 al cunoscutei firme, și-a păstrat dublura pentru colecția proprie, iar un urmaș al său a prezentat-o în actuala expoziție.

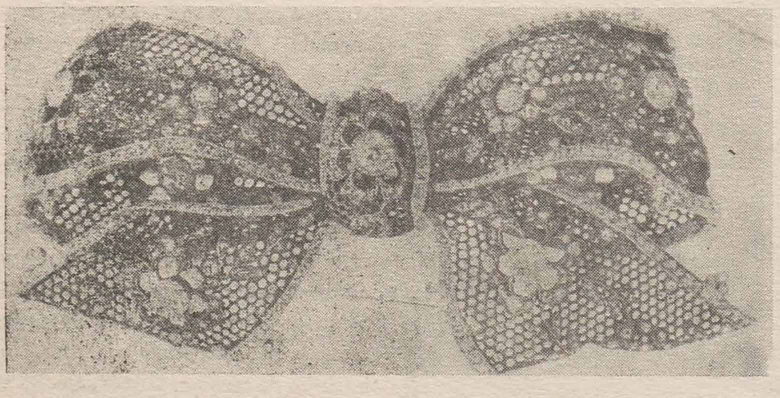


Foto 3: Broșa Sarei Bernhardt

Dieter Magnus, arhitect, fotograf și cineast german preocupat de viața omului în mediul urban contemporan, a întreprins în ultimii ani acțiuni de «sensibilizare» a forurilor municipale și a publicului în sensul unei mai corecte adecvări a ambientului la nevoile și preferințele umane reale. Opinia publică s-a manifestat cu ocazia numeroaselor experimente și teste în cadrul cărora colțuri monotone sau excesiv artificializate ale orașului au fost re-proiectate prospectiv. S-a observat că majoritatea covîrșitoare a propunerilor tindea spre o imagine mai veselă și mai «verde», deși la fel de funcțională, a spațiului. Parkinguri și locuri de depozitare care transformaseră obositor peisajul au fost trecute în subteran, magazinele și birourile au fost supraetajate iar nivelul străzii păstrat pentru puncte de întîlnire ale comunității (restaurante, cafenele, locuri de joacă, parcuri etc.). Obținînd cooperarea edililor, Dieter Magnus a condus echipe de arhitecți și artiști care au îmbunătățit naturist anumite porțiuni ale orașelor și au sfătuit proprietarii să înnoiască zugrăveala caselor. Pe lîngă numeroase happeninguri și acțiuni de largă participare, o mare expoziție itinerantă intitulată «Arta ambientală versus ambientul artificial» a încununat acest travaliu social. Catalogul expoziției, documentat și persuasiv, poate fi folosit în continuare ca manifest pentru «umanizarea» mediului uman.

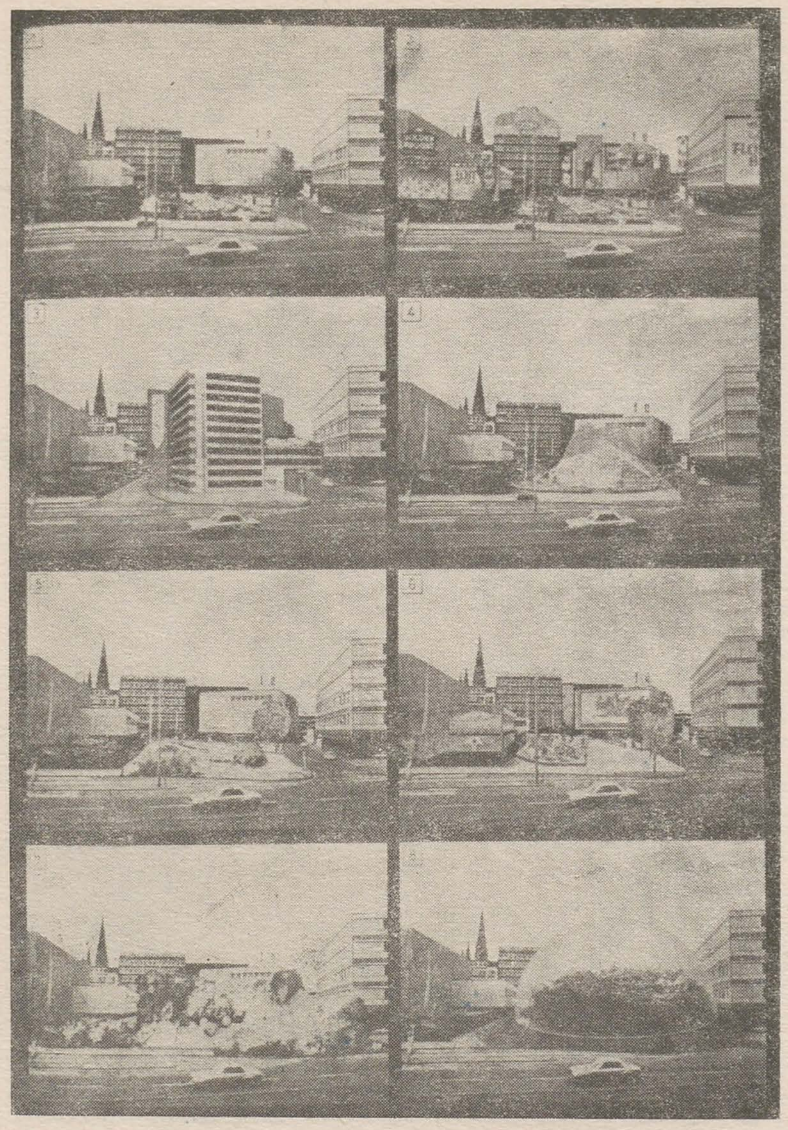


Foto 4: Proiecte pentru reamenajarea Pieții Berlineze din Oldenburg

O sculptură mai puțin obișnuită a expus în această primăvară la Londra *Antony Gormley* (Galeria Coracle). În peisajul tehnicist și combinativ al sculpturii britanice, lucrările în plumb ale lui Gormley care se exercită pe arhetipia figurii umane, exploatîndu-i gravitatea posturilor și relațiilor spiritual tensionate cu spațiul, au constituit un eveniment. Lentoarea formelor și concretețea emfatică a materialelor au fost atribuite unui tip de umanism modern, neînfeudat tradiției, dar conlucrînd cu ea în atitudinea față de existența imediată.

Foto 5: Antony Gormley, — Ecou, 1983, plumb

Dans ce numéro

Articles à signaler:

40 années de travail et de réalisations

Marius Tătaru

p. 12

Il s'agit de « l'Exposition nationale d'art plastique des jeunes artistes » réunissant des peintures, des sculptures, des œuvres d'art graphique et d'art décoratif. L'auteur entreprend l'examen critique des pièces présentées en signalant les aspects les plus révélateurs de cette manifestation.

Quelques directions de la peinture roumaine contemporaine: continuité et renouveau

Marin Gherasim

p. 18

Partant de l'idée que l'on ne saurait définir la structure de notre peinture actuelle sans se reporter au phénomène artistique de l'entre-deux-guerres, l'auteur — lui-même peintre — fait une brève et claire présentation des personnalités qui ont jalonné cette période marquant de leur influence les nouvelles générations d'artistes. Il dresse ensuite le panorama de la peinture roumaine contemporaine caractérisée par la coexistence de directions multiples et d'options radicalement distinctes qui sont analysées avec compétence et sagacité.

Virgil Almăşanu

Amelia Pavel

p. 22

Proposant d'intituler l'exposition personnelle du peintre Virgil Almăşanu — « La confession d'un talent en pleine maturité » —, l'auteur considère cette manifestation comme « un acte de conscience, d'identification lucide des possibilités et des buts, sommaire et projet à la fois ». Envisagés sous cette perspective, les traits caractéristiques que l'exposition met en évidence sont « l'unité et la cohérence de la vision » ainsi que « la trinité gris-blanc -bleu pâle qui fixe dans notre mémoire le monde vu et vécu par le peintre ».

Margareta Sterian: la longévité du jeu

Călin Dan

p. 24

L'ample exposition personnelle de Margareta Sterian — peintre, artiste décorateur, écrivain et poète — se caractérise, affirme l'auteur de l'article, par une « édulcoration vaporeuse »; il regrette l'absence des « dessins remplis d'une verve gracieuse », des céramiques et des tapisseries qui auraient exprimé bien mieux la véritable personnalité de l'artiste; il évoque aussi « le temps des portraits esquissés avec une verve pascinienne, celui des foires animées par la mise en scène virile des formes et des lumière, le temps des paysages dramatiques, des cabarets du Broadway et des banlieues fantastiques qui sont restés quelque part, très loin' derrière . . . lentement, graduellement, le monde de Margareta Sterian s'est transformé ».

Gion Mihail

Adrian Guţă

p. 26

L'exposition retrospective de Gion Mihail couronne cinq décennies de travail exemplaire dans le domaine de l'art graphique. Débutant en 1934 par des caricatures dans des publiucations d'envergure où il se montre un critique acerbe des mœurs politiques, il dénonce aussi la montée du fascisme sur le plan mondial ce qui lui ménage une place dans l'histoire de l'art graphique militant roumain. Après l'acte historique du 23 Août 1944 el consolide sa position de commentateur social et de caricaturiste dans des périodiques d'orientation démocratique. Affichiste, illustrateur de nombreux livres, il s'intéresse aussi au monde du cirque et au monde rural qu'il traduit dans une manière expressioniste. La présente exposition revèle aussi un peintre (compositions, natures mortes, portraits, paysages) et un « interessant reporter — dont les notes de voyage (dessins) couvrent des aires de civilisation et de culture ainsi que des typologies humaines de deux continents ».

Une relecture de l'architecture traditionnelle

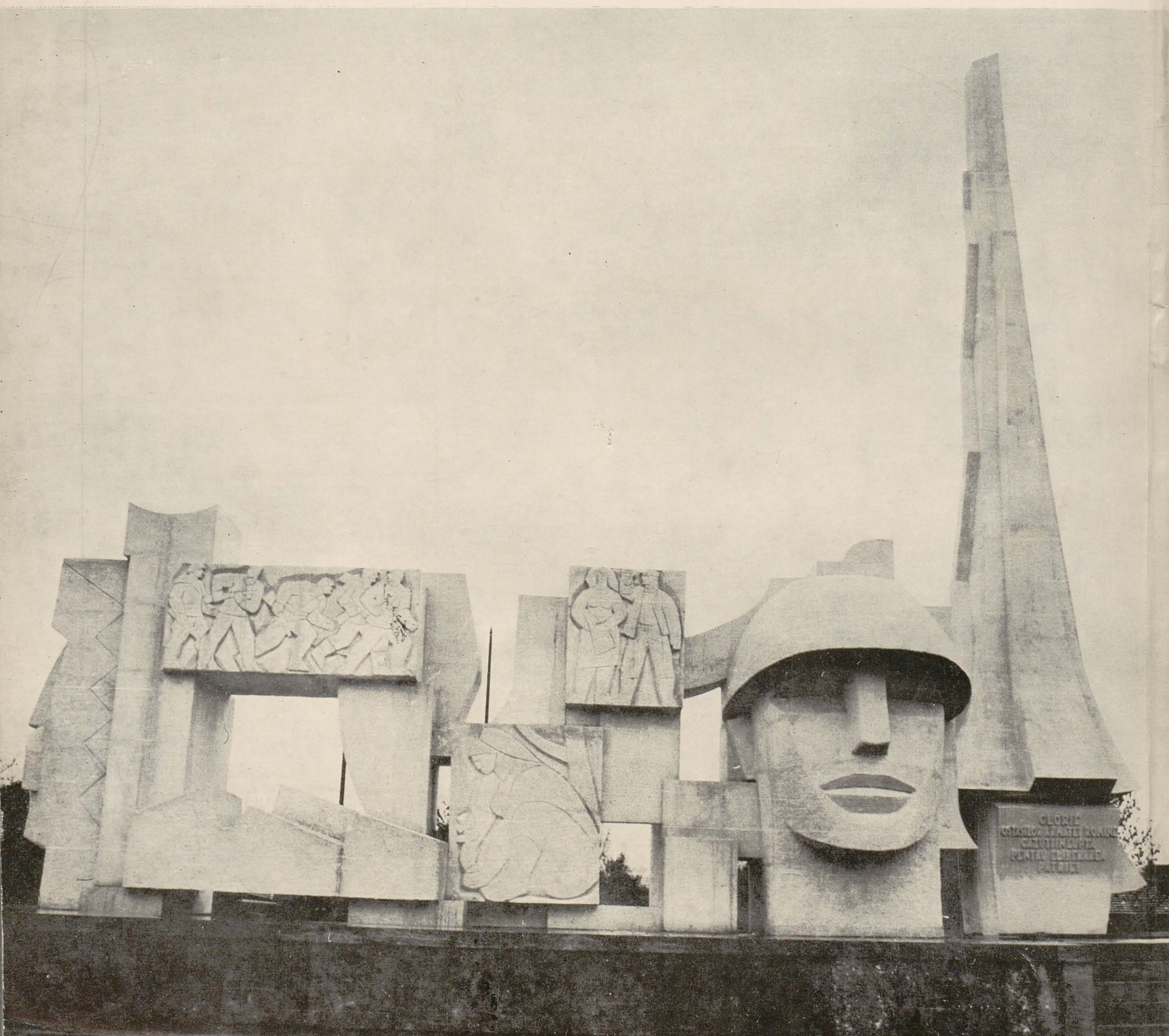
Mihai Ispir

p. 28

Restaurateur, théoricien et historien d'art, l'architecte Constantin Joja vient d'ouvrir dans les salles de l'Institut d'Architecture une exposition « en quelque sorte retrospective », ayant pour thème « l'architecture traditionnelle roumaine », et comportant un ensemble de photographies, de planches de conception et de dessins accompagnés de légendes. En fait il s'agit de l'architecture populaire urbaine des XVIIIe et XIXe siècles que Constantin Joja considère comme la gardienne des traditions spécifiques empruntées aux constructions rurales et adaptées à la trame de la vie moderne. Cette exposition — affirme l'auteur de l'article — avance une fois de plus une thèse originale potant sur le spécifique de l'architecture autochtone et projette une lumière éclairante sur la cohésion d'une démarche critique, théorique et pratique visant à régénérer le « style international » par la synthèse du spécifique et de la modernité.

Le théâtre « Maria Filotti » de Braila

Olga Buşneag

p. 30

Ville natale de Panait Istrati, Braïla — « qui n'a pas encore perdu son identité — enchante par sa discrète mais pragnante personnalité et vient à l'encontre de la gigantomanie qui marque nombre de centres urbains ». Le centre historique de la ville, devenu espace piétonnier, dégage, « une certaine quiétude orientale » et les façades des édifices gardent leurs caractéristiques baroques. C'est dans ce contexte que l'auteur analyse les travaux de restauration et d'aménagement du théâtre « Maria Filotti » qui témoignent d'une « parfaite unité de vision et d'une heureuse intégration des éléments nouveaux dans l'ensemble architectural existant ». La conception, la structuration de l'environnement et la coordination des opérations appartiennent au plasticien Virgil Mihăescu, qui aboutit à une interprétation autochtone du style baroque en mettant en valeur et en revitalisant la tradition.